● عتبات الكتابة في الرواية العربية
● د. عبد المالك أشهبون

● الطبعة الأولى 2009
● الناشر: دار الحوار للنشر والتوزيع
سورية ـ اللاذقية ـ ص. ب: 1018
هاتف وفاكس: 963 41 422339
البريد الإلكتروني: Soleman@scs-net.org
daralhiwar@gmail.com

تم تنفيذ التنضيد والإخراج الضوئي في القسم الفني بدار الحوار
تصميم الغلاف: ناظم حمدان

❋ ❋

❋ ❋

د. عبد المالك أشهبون

عتبات الكتابة

في الرواية العربية

دار الحوار

الإهـداء

إلى أحب الناس إلى نفسي، الحاجة زهرة والحاج عبد الله إلى

اللذين أخذا بيدي في طريق المعرفة، محمد وحسين

إلى فاطمة وحسن

وإلى عزيز الذي رحل قبل الأوان

وهم أحق الأعزاء بالإهداء كذلك

مقدمة الكتاب

ينطلق هذا الكتاب من إحدى بديهيات البحث العلمي، التي تفترض أن تطور إمكانات البحث النقدي في شتى مجالات الكتابة يؤدي غالباً إلى إعادة اكتشاف مزيد من العناصر المهملة التي لم يكن من الممكن اكتشافها بالوسائل والعقليات التقليدية القديمة والبالية.

وتأسيساً على هذه الفرضية، جعلنا إشكالية هذا الكتاب تنهض على الفكرة المركزية التالية: إن الدرس النقدي العربي دأب على الاهتمام بخارجيات النص الروائي (صاحب النص، ظروف النص...)، أو بنياته الداخلية (الشخصيات، السرد والرؤيات السردية، الزمان والمكان...)، في حين كان نصيب العتبات بئيساً في مجمل هذه المقاربات، ولا يستجيب لطبيعة الرهانات الفنية والبنيوية التي تضطلع بها هذه العتبات في اقتصاد النص.

وأما ما يدعم هذه الأطروحة المركزية التي انبنى عليها مشروع هذا الكتاب، فهو أن هذه العتبات أصبحت راهناً منفذة بمكر وذكاء كبيرين، ليبدأ بعدها الحديث، وبكثير من التسليم، عن إرهاصات

فنية فريدة في دواخل هذه العتبات من حيث التشكل والتميز. الأمر الذي حفزنا أكثر على البحث عن أفق جديد يحقق القفزة المرجوة التي تفترض ضرورة النظر إلى هذه العتبات من منظور جمالي مؤثر، لا مجرد اعتبارها محطة تواصلية عابرة، أحادية المظهر وبسيطة التكوُّن.

لهذا الغرض، بات من الضروري صياغة وصناعة مصطلحات جديدة، تؤطر طبيعة التجربة النقدية المتميزة، وتحدد قسماتها الكبرى، كما تعلن - في الآن نفسه - استراتيجياتها الفنية في هذا الخضم ككل. الأمر الذي استتبع جملة إشكاليات مستمدة من صميم هذا المبحث الجديد في نقدنا العربي. هذه الإشكاليات غدت في النهاية بمثابة أسئلة نقدية جديدة مطروحة على النقد العربي في أفق تجديد دمائه، وتخصيب مجالات انشغالاته وإغنائها.

ولقد تعددت أسئلة العتبات الروائية وتنوعت في النقد الحديث، وانصياعاً لخطة عملنا في هذا الكتاب، فإننا سنكثف هذه الأسئلة في المحاور الآتية:

- ما المقصود بـ «النص المحاذي» «**Paratexte**» بصفة عامة؟

ونظير هذا السؤال هو الذي جعل البحث مُشرعاً لتحديد ماهية العتبات؛ فهي إما عتبات ونصوص تحيط بالنص الروائي «**Péritexte**»، (وهي التي سيشكل جزء منها مناط انشغالنا في هذا الكتاب)، أو نصوص لا ترافق النص الروائي، بل تلحق به «**Epitexte**» (النصوص اللاحقة)، ولن تكون محور انشغالنا بالأساس، لكننا سنستأنس بها كل ما تطلب المقام ذلك.

- ما موقع خطاب العتبات في الإبداع الأدبي بصفة عامة، والخطاب الروائي بصفة خاصة؟ ذلك أنه عند تحديد المفهوم سيتبين للباحث في هذا المجال أن العتبات لا تعتبر ظواهر نصية طارئة ولا ثانوية أو عرضية، بل هي مكون جوهري من مكونات النص الروائي، شأنها في ذلك شأن باقي المكونات الأخرى التي تدخل في تشكيل لحمة النص وسداه.

- هل بمقدورنا أن نقدم مشروعاً **أنطولوجيا** في هذا الموضوع، بناء على التصنيفات والنمذجات التي يمكن التوصل إليها؟

هذه الأسئلة وغيرها هي التي يسعى الكتاب تدقيق النظر في ماهيتها، وهو يفتح الباب واسعاً لمزيد من التأمل والبحث في هذا الموضوع الطارئ والطريف.

ولقد تأكد لنا أنه لا يمكن الإجابة عن هذه الأسئلة - الرهانات دون مراعاة الواقع الحالي، واقع الممارسة النقدية في عالمنا العربي، وذلك بمقارنتها مع الآفاق التي وصلت إليها في النظرية النقدية الغربية عامة. إذ إن ما كتب في الموضوع عربياً لم يكن كافياً ليحقق الطفرة العلمية النوعية المأمولة، مع مراعاة التطور الكبير الحاصل في هذا المجال على صعيد النقد الغربي. فواقع النقد العربي الراهن لا زال يفتقر إلى الكثير من عناصر القوة والجذب حتى يستوي عوده، ويكتسب خصوصيته.

ومن بين هذه النواقص المتعددة التي تشكل عوائق ملازمة لكبوات النقد العربي، ذلك التغاضي عن البحث الجدي والمتخصص في قضايا خطاب العتبات؛ فالانفتاح على هذا المجال النصي المميز يطبعه، على ما يبدو، بعض التردد، لأن الرجوع عن المألوف أمر

غير يسير، ما دامت القاعدة هي اللامبالاة، أو غض الطرف أو ما شابه ذلك.

إلا أن ما نود إثباته هو أن نظير هذه الأبحاث لا شك أنه سيفتح ـ لاحقاً ـ الكثير من النوافذ لتلمس الإجابة على الأسئلة السالفة الذكر، وكذا لإنجاز المهام الجليلة التي تتعلق بالأنطولوجيات والتصنيفات التي لم نصل بعد إلى مستوى التفكير فيها بكثير من الجرأة النقدية، وذلك بإخراجها من مستوى الكمون إلى مستوى الإنجاز والتحقق النقديين.

على هذا النحو، فإن قضية العتبات ليست بالسهولة التي كان الناقد التقليدي يتصورها، خصوصاً عندما تتداخل وتتعدد النصوص والاستراتيجيات. إذ يتعلق الأمر بما يعتمل في هذه الاستراتيجيات من رهانات فنية متعددة ومتباينة؛ فهناك إستراتيجية تتوخى تثبيت الرؤية الفنية السائدة، وأخرى تسعى إلى تغييرها وإحلال رؤية فنية مناقضة، ولم تكن ظواهر العتبات بمنأى عن عملية التجاذب هاته.

إلا أنه مع تطور الخطاب الروائي، أضحت العتبات، ظواهر نصية معقدة وملتبسة، لا تبوح بكل مدلولاتها، ولا تجلي ما هي حاملة له. فمدلولها كامن في منطق تكوّنها، وفي ما تشي به من معانٍ ودلالات كامنة غير تلك الظاهرة.

مْن هنا طفت فكرة الكتاب إلى السطح، حيث كان هدفنا هو إعطاء صورة مغايرة عن طبيعة هذه العتبات عند تشريحها. ولأجل هذا المسعى، كان لا بد من أن نقتنص العناصر الفاعلة في العتبات، باعتبارها موضوع معرفة أولا، ثم مادة لقراءة تحليلية ثانياً، لأجل

استخلاص ما يمكن استخلاصه في مراحل لاحقة من مسار هذا الكتاب.

ولذلك بدَتْ لنا إعادة قراءة خطاب العتبات (غير المقروءة سابقاً) على ضوء ما أشرنا إليه، أدعى إلى إعمال منظورات نقدية أخرى، أقل تهميشاً لها وأكثر تقديراً لدورها ولرهاناتها الفنية، مع مراعاة سياق هذه اللفوظات المحيطة بالنص، وموقع الخصوصية التي تجعل من كل عتبة تحمل في ذاتها عناصر فرادتها.

هكذا يمكن القول، إننا طرقنا أبواباً نقدية كانت موصودة من قبل، وسلكنا مسالك ستُوصلنا، لا محالة، إلى فتح ميدان نقدي غير مستكشف الغايات في كثير من جزئياته. فكلما عدنا إلى تمحيص بعض هذه العتبات، تبيّن لنا أننا لم نكن في مستوى ما تنطوي عليه هذه الظواهر النصية من غنى وخصوبة، وبدا لنا، بجلاء، بؤس تلك التصورات التقليدية التي طالما غَمِطَتْ هذه العتبات حقها في الدراسة والتحليل، وطوّحت بها جانباً عند كل مناسبة نقدية. وذلك بالنظر إلى المستوى الرفيع لبعض هذه العتبات ـ على الخصوص في الرواية الجديدة ـ بما تتضمنه من أفكار، وما تنطوي عليه من جماليات لغوية وأيقونة ـ تشكيلية.

أما النتائج الأولية التي تكونت لدينا ـ إبان استعدادنا للإبحار في عالم هذه العتبات ـ فكانت مشجعة على المضي قدماً في هذا المنحى، اضطررنا معها إلى التوقف ملياً لتمحيص الظاهرة، وإعطائها الجهد الذي تستحقه منا، حتى تتبيّن أكثر خصوصيات هذه العتبات. فقد تعامل النقد الروائي العربي مع هذه العتبات وكأنها نصوص عابرة؛ وعرضية لا تستحق وقفة تمحيصية مناسبة،

ولا تثير الجدل الذي تثيره قضايا كانت، بالأمس القريب، الشغل الشاغل للناقد العربي من قبيل: تغليب المضمون على الشكل (في مرحلة النقد الإيديولوجي) أو تغليب البنية على المحتوى في المراحل اللاحقة (سلطة البنية مع موجة البنيويين). وخلال عمليات التجاذب هذه، ضاعت حقوق النص المحيط بين الغايتين، وغدا قضية نقدية مهملة، غير ملتفت إليها حتى إشعار آخر.

من هذه المنطلقات وغيرها، تبلورت وجهة نظرنا في هذا الموضوع. حيث ركزنا على أهم القضايا التي تبدو لنا مثيرة للجدل، وجالبة للاختلاف، ومثار تأويل مستمر في الكتابة الروائية بصفة عامة.

في هذا المضمار، سعينا إلى التقاط تلك المادة النقدية الغفل في عالمنا العربي من مظانها (النقد الغربي)، وحاولنا أن نصلها برؤية هؤلاء النقاد للكتابة عموماً، طامحين إلى الكشف عن النظام الخفي الذي يشدُّ ما تفرق من هذه المساهمات، والأساس النظري الذي تقوم عليه. فكان أهم سند لنا في الاقتناع بهذا التصور الجديد، هو فضل اطلاعنا على كتاب جيرار جينيت (Gérard Genette): "عتبات" "Seuils" (1987)، وهو الكتاب الذي شكل فتحاً نقدياً كبيراً، ونقطة تحول كبرى في إعادة تسليط الضوء الكاشف على نظير هذه المباحث التي كان يطويها النسيان.

ولقد قرأنا الكتاب بنهم بالغ، ولسنا ننكر أننا مدينون له بالكثير في هذا المجال، وذلك بما وفره لنا من مدونة مصطلحية وافية، تشمل أهم المفاهيم الإجرائية المتداولة في الخطاب النقدي المعاصر حول الرواية والنصوص المحيطة بصفة خاصة. على الرغم مما قد

يكتنف تلك المصطلحات من تعقد واستغلاق، ناتجين عن طبيعة المرجعية النظرية التي تقوم عليها مكوناته النقدية التي تمتد إلى شعرية أرسطو حيناً، وتطاول آخر مستجدات النقد الحديث حيناً آخر.

ولا يسعنا في نهايةِ هذا التقديم إلا أن نتقدم بالشكر الجزيل، وبالحبِّ الصادق إلى كلِّ من ساعدنا على إنجاز هذا الكتاب، ويعودُ الفضلُ الأكبرُ في ذلك إلى الدكتور رشيد بنحدو الذي لم يَبْخَلْ علينا بملاحظاتهِ السديدة، واقتراحاتهِ الوجيهةِ، وتشجيعاتهِ الدائمةِ التي كانتْ تُمِدُّنا بأسبابِ الاستمرارِ ومواصلةِ الطريقِ.

مدخل إلى دراسة قضايا العتبات في النقد الحديث

عرف النقد العربي خلال العقود الماضية انشغالاً كبيراً بالمؤثرات الخارجية للممارسة الإبداعية عموماً. فقد كان النقد الأدبي ينظر إلى الأثر الأدبي في علاقته بأشياء تُجاوزُ الأدب سواء أكانت تاريخية، أم اجتماعية، أم سياسية، أم نفسية. وتنْبَني هذه الرؤية النقدية على اقتناع الناقد الراسخ بأن الكتابة الأدبية هي شكل من أشكال الاستنساخ لما هو خارج - أدبي.

بيد أن هذه الممارسات النقدية، على الرغم من تعدد مناهجها وتباينها منطلقاتها الفلسفية (مناهج نفسية، تاريخية، اجتماعية...)؛ فإنها تلتقي حول نقطة محورية مشتركة، وهي الحيرة الدائمة التي تلازمها حين تطرح عليها بعض الأسئلة المتعلقة بوصف العناصر والمكونات الداخلية لهذا الأثر الأدبي، أو تحديد نوعية العلاقات التي تربط هذه المكونات فيما بينها.

ولقد غدت هذه الأسئلة وغيرها مقلقة لراحة الناقد، داعية إياه - بإلحاح - إلى تطوير رؤيته النقدية إلى أن بات يدرك، بعد ذلك، أن عدم الاكتراث بهذه الأسئلة المخصبة للممارسة النقدية هو الذي

يعمق انتكاس التجربة النقدية العربية، ويكبل طاقاتها بأسئلة تقليدية متجاوزة، لا تدخل في نطاق طموحاته النقدية المأمولة.

من هنا كانت المراجعة النقدية التي تتالت، وشملت مناحي مختلفة ومتعددة، تصب كلها في ضرورة النهوض بالنص الأدبي إلى مستوى اعتباره مادة جمالية، لا مجرد وسيلة من وسائل النقل والاستنساخ.

أولاً: النقد العربي الحديث وقضايا العتبات

درج الناقد التقليدي على تغييب دور العتبات، في ظل استفحال ربط الأدب بإطاره الخارجي من منظور انعكاسي، ساد في مناخ سياسي ساخن، متّسم بوعي إيديولوجي حاد، تعبر عنه مجموعة من المفاهيم التي هيمنت في تلك الفترة منها: الالتزام، الواقعية، والتقدمية وغيرها.

في ظل هذه الأجواء المحمومة، كان هاجس الناقد وشغله الشاغل هو ربط العمل الروائي بما هو خارج ـ نصي، في حين تمّ تغييب خطاب العتبات التي طالما اعتبرها ثانوية وعرضية ليس إلا، لا لشيء إلا لأنها لم ترْقَ بعدُ، في نظره، إلى مستوى تمتعها باستقلالية بنيوية خاصة، حتى يجهد الناقد العربي نفسه في استكشاف مكنوناتها النصية، وتفكيك مكوناتها البانية للوقوف على رهاناتها الفنية.

وإذا ما اضطر إلى ذلك الإجراء عن طريق المصادفة، فذلك لا يعدو أن يكون وسيلة ساذجة لاطلاع الناقد على إستراتيجية النص الأساسية، وهي بدون منازع، عصرئذ، تتجسد في استهداف المضمون أساساً....

1- النقد العربي التقليدي وطبيعة تلقي العتبات

اعتبر الناقد العربي عتبات النص الروائي نصوصاً صماء، غير ناطقة إلا بما يريد الناقد أن تنطق به، يقوّلها ما يريد من مضامين تُعزّز تصوره القبلي، وتدعم إسقاطاته النقدية غير المبررة نصياً. وهذا في الحقيقة تصور نقدي لا يستمد مشروعية أحكامه النقدية من بنيات النص الداخلية، بل من بنيات خارج ـ نصية أخرى.

فإذا ما أتيحت الفرصة للناقد كي يتوقف عند محفل «اسم المؤلف»، فإن أول معالجة لوَقْعِ هذا الاسم على مسامعه هو المبادرة الفورية إلى تصنيفه ـ بطريقة آلية ـ في هذه الخانة المذهبية أو تلك، وهي ممارسة أقل ما يمكن أن يقال عنها إنها تتلبّس بلبوس النقد، لتتيح لصاحبها إمكانية التأويل الإيديولوجي الذي لا حدود لأحكامه ومعاييره؛ ما دامت هذه التأويلات والتخريجات صادرة عن تقييمات خارج ـ نصية.

كل ذلك وغيره، يتم في سياق تنشيط الإسقاطات النقدية التي تتفاعل معها أحكام القيمة التصنيفية، ما بين الاسم الذي يحيل على الصفة «التقدمية»، وما بين اسم العلم الذي ينعت بـ «الرجعي»...وما إلى ذلك من الثنائيات التي ترتد في العمق إلى

ثنائيات تقليدية، تشطر العمل الأدبي شطرين، بحيث تُمعن في الانتصار إلى شطر المضمون، والتنقيص من الشطر المقابل وهو الشكل. فلا يتبقى من اسم المؤلف ـ في هذه الحالة ـ سوى انتمائه الطبقي والإيديولوجي، في حين يتم تغييب وقع «اسم المؤلف» على مستوى جماليات الكتابة، والحساسية الإبداعية التي يندرج في نطاقها. ناهيك عن المميزات الإبداعية التي صنعت اسم هذا الكاتب، وميزته عن باقي الأسماء الأخرى في عالم الكتابة.

وفي حالة طرْق الناقد أبواب عتبة «**التعيين الجنسي**» (شعر، قصة، رواية...)، فإنه عادة ما يستحضر سلطة التصورات القبلية التي سادت في ثقافتنا العربية من جهة، وكذا سلطة المضمون، في مرحلة لاحقة من مراحل تلقي هذا الجنس الأدبي أو ذاك، من جهة ثانية.

فقد كان تلقي مفهوم «**الجنس الأدبي**»، في أغلب المراحل الأدبية، مشدوداً إلى سلطة التصورات النقدية القبلية، وذلك جراء المفاضلات المصطنعة بين ما هو «شعري» وما هو «نثري»، وما يستتبع ذلك الإجراء في ثقافتنا العربية التقليدية، من دونية السرد (الأنواع المنحطة) مقابل الإعلاء من شأن الشعر (الأنواع الرفيعة)، وهذه الدونية لها ما يقابلها على مستوى تحفيز المتلقي للإقبال على تلقي هذا الجنس الأدبي، أو الإعراض عنه وازدرائه. فإما أن يستميل الجنس الأدبي قارئه (منذ الوهلة الأولى) أو ينفره، انطلاقاً من الخلفية الثقافية التي تم تكريسها سلفاً، بهذه الصفة أو تلك، بشكل مغلوط على مر الزمن.

كما ظل محفل «**العنوان**» موضوعاً منسياً في الثقافة العربية، وإذا ما أسعف الحظ الناقد الروائي لاستعراض فكرة العنوان، فإن الهاجس المركزي سيكون، لا محالة، هو أخذ تصور أولي مختزل عن الموضوع، أو إثارة اهتمامه لغوياً وأسلوبياً. أما النتيجة المترتبة عن ذلك الإجراء الضيق، فهي هيمنة بعض **العناوين الجذابة** والمعسولة التي تدغدغ أفق انتظار القارئ، حيث كان الناقد التقليدي يختزل مهمة العنوان المركزية في التلخيص الشامل لمضمون النص، الذي يحيل على مُنتج كتابي يدخل في نطاق ما هو خارج ـ نصي. لذا، فإن كل من اجتهد من النقاد للبحث في عنوان ما، إنما كان يهدف إلى الكشف عن أشياء خارج ـ نصية، والقيام باستباق لمعرفة مضمون ما للنص الأدبي بالدرجة الأولى.

وبخصوص «**محتويات أغلفة**» روايات «الحساسية التقليدية»، فتجدر الإشارة إلى أنها كانت على نحو صور مصممة بشكل بسيط، تهيئ للعين مضموناً مباشراً، يساعد على الفهم القبلي لفحوى ومضامين النص الآتي. والراجح أن **الغلاف** كان يكتسب مواصفات ملصق للدعاية والإشهار، حامل لمضمون رومانسي حالم، محفز على الدخول إلى عالم النص ذي الانتماء الرومانسي، أو مشحون بصور ذات مضامين تحميسية تطلع القارئ على أشكال الصراع الاجتماعي، من خلال التركيز على تثبيت صور أمكنة شعبية، أو شخصية في وضع من الأوضاع المثيرة للانتباه. في حين تقلص محمول الصورة على المستوى الجمالي، فقلما وجدنا ناقداً تقليدياً يجرؤ على دراسة أغلفة هذه الروايات ويهتم بها، ما دام يعتبرها هامشية، ونقطة عبور للعين نحو المضمون بالدرجة الأولى.

أما في حالة «الخطاب التقديمي»، فعادة ما كان الناقد (وربما لا يزال) «يقفز» فيها على صفحات المقدمة سواء أطالت أم قصرت، لاعتقاده المغلوط بأنها «غير ضرورية» ولا محل لها من الإعراب.

وتأسيساً على نقيض هذا الوعي النقدي المغلوط، فإن «أفضل وسيلة لرد الاعتبار للمقدمة هي قراءتها والتحاور معها»[1] بدل تجاهلها وتهميشها. ذلك أن التعامل غير الآبه بهذا المحفل النصي، ينعكس سلباً على طبيعة تلقيه، حيث بقيت جل «المقدمات الروائية» العربية المعاصرة بدون مساءلة نقدية أو متابعة تحليلية؛ لكونها - في اعتقاد الناقد التقليدي - مقدمات لا تطرح من القضايا النظرية ما يسعف القارئ أو الناقد على استجلاء طبيعة تصور الروائيين لمفهوم الرواية أو لغيره من القضايا النظرية، انطلاقاً من «تحول جلّ [هذه] المقدمات إلى مجرد قراءات نقدية أو انطباعية في النصوص المقدم لها»[2].

غير أن النقد الإيديولوجي عادة ما كان يتكئ على فحوى هذه المقدمات كي يبرر نجاعة أحكامه النقدية. إذ تدعم هذه العتبات الافتتاحية تصنيفات الناقد الطبقية، التي تكفي لإدانة هذا الروائي بتهمة «الرجعية» أو كيل المديح لـ «تقدمية» روائي آخر. وعليه، فإن التركيز على الخطاب التقديمي، وجعله موضوعاً للدراسة

1 - عبد الفتاح الحجمري: "عتبات النص، البنية والدلالة"، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1996، ص - ص: 40 - 41.

2 - عبد الرحيم العلام: "الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية، محاولة في التصنيف"، مجلة: "علامات" (المغرب)، العدد 8، 1997، ص: 20.

والتحليل، هو صيغة من الصيغ التي تعيد الاعتبار إلى هذا المكون البنيوي من مكونات النص في كليته.

وبالنسبة للاستشهادات والتنبيهات فهي، من منظور النقد التقليدي، نصوص عرضية زائدة في مفاصل صفحات ما قبل المتن الروائي، لا يهتم النقد بوظائفها ولا بطبيعة العلاقة التي تقيمها مع المتن الروائي في شموليته. ونادراً ما عثرنا على دراسات في النقد الروائي أولت جانباً من اهتمامها لهذه المقدمات، باعتبارها مكوناً من مكونات النص الروائي الهامة.

باختصار شديد، يمكن القول: إنه غالباً ما ارتبط تصور الناقد العربي بالتصور التقليدي للرواية، باعتبارها منتجاً فكرياً تواصلياً بالدرجة الأولى؛ وبالتالي يصبح سؤال الإبدالات النقدية في هذا الإطار عنصراً مؤسساً للبحث عن تصورات نظرية جديدة، تستند في إدراكها للنصوص المدروسة على خلفية نظرية، مغايرة للخلفيات التي أنتجت أسئلة النقد الروائي التقليدي. ومن مواصفات هذه الخلفية: المردودية النقدية والإنتاجية الإبداعية.

2- موقع العتبات في النقد العربي الجديد

لا يمكن القول إن الممارسة النقدية الجديدة في عالمنا العربي نجحت في تقديم إجابات متكاملة وشافية حول أسئلة النص الأدبي، بما في ذلك نصوصه المحيطة، في المرحلة التي تلت النقد التقليدي. فالكثير من التساؤلات لا تزال معلقة حتى إشعار آخر، لنقص في تمثل التجارب النقدية المتطورة، أو نتيجة انغلاق غير

مبرر حول الذات في بعض الأحيان. ذلك أن بعض الممارسات النقدية العربية ظلت تشكو من فقر ملحوظ في مواكبتها لتطورات الصيرورة النقدية على المستوى العالمي.

في هذا النطاق، تجدر الإشارة إلى ما يسمُ موضوع العتبات من تهميش في حقل الدراسات العربية، الأمر الذي جعل منه حقلاً بكراً في النقد العربي لا يزال نادر الاستحضار، أو في طور الاستكشاف من قبل نقادنا. لذا، فإن قلق مرحلة الصيرورة النقدية الحديثة لم يحسم بعد في النقد العربي أمام اختبارات جديدة، تتطلب منه أحياناً تعديل جوانب رؤياه النقدية كل مرة.

ففي زمن الحوار الخصب بين النظريات، وفي سياق الإيمان بشرعية القراءات المتعددة، حريٌ بنا أن نعيد الاعتبار إلى هذه المواضيع المنسية، لإعطائها حقها في التداول النقدي، بعيداً عن المصادرة التي تسفه النص المحيط أو تبسطه، سواء من خلال الادعاء بالتقيد بالنص وببنيته، أو حصره في منظومة نقدية واحدة تزعم لنفسها القدرة المطلقة على حل إشكالات هذا الموضوع المتنوعة.

ولن يتأتى ذلك للناقد، إلا إذا ما انفتح على مجالات العلوم الإنسانية الأخرى. وهو طموح يمكن أن يتحقق بالنسبة للناقد العربي الذي يجيد التأمل في أدواته النقدية، ويطيل التمعن في الخطابات الأدبية، والظواهر الثقافية سواء تعلق الأمر بالنص أم بالنص المحيط في نطاق انفتاح النص، ويقيم معها حواراً خلاقاً، وفق وضوح منهجي يعتبر أساس كل فاعلية نقدية أصيلة وجادة.

أما الحقيقة التي لا يجب أن تغفل، ولا يمكن تجاهلها، وهي أن التطورات النقدية المتسارعة بشكل عام، ستكون أقرب إلى

الجانب المحفز الإيجابي للنقد العربي، رغم أنه لزم التنويه ببعض ما أنجز حديثاً في هذا الصدد من دراسات جادة وطموحة، ساهمت بفتح هذا المحور النصي على مصراعيه[3].

هكذا سنجد أن هناك تنويعاً مهماً في تناول العتبات المحيطة في نقدنا المغربي المعاصر. فقد خص عبد الفتاح الحجمري الخطاب الافتتاحي لأعمال الباحث عبد الفتاح كليطو النقدية في كتابه: **"عتبات النص: البنية والدلالة"** (1996)، كما قارب عمر حلي أهمية العتبات في مجال السيرة الذاتية في مؤلفه: **"البوح والكتابة، دراسة في السيرة الذاتية في الأدب العربي"** (1998)، في حين انكبت السعدية الشاذلي على خطاب المقدمات الروائية في أطروحتها: **"مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي"** (بدون تاريخ). أما عبد النبي ذاكر فتوقف عند خصوصية العتبات في خطاب الرحلة: **"عتبات الكتابة، مقاربة لميثاق المحكي الرحلي"** (1998)، في حين ركز عبد الرزاق بلال على دراسة العتبات في النقد القديم، مركزاً على أهمية الخطاب الافتتاحي، وذلك في

---

[3]– ما يثير الانتباه هو أن بعض الدراسات التي طرقت موضوع النصوص المحيطة بصفة جزئية، غالباً ما يطبعها الابتسار والتجزيء، إضافة إلى التبسيط المخل بالتحليل. إذ تندرج هذه الكُتيْبات عادة في نطاق الكتاب المدرسي الموازي لدراسة المؤلفات في أقسام التعليم الثانوي بأسلاكه الثلاثة. ويبرر أصحاب هذه الكتيبات ما يشوب كتاباتهم من تقصير وابتسار وتبسيط إلى عامل مراعاة خصوصية المستهدف من نظير هذه الكتيبات، ألا وهو التلميذ بالدرجة الأولى ثم الأستاذ بعد ذلك. وهذا ما تؤكده مقدمات تلك الدراسات، وذلك بتشديدها على ضرورة استحضار المعطى الديداكتيكي عند كل تقييم نقدي لمحتوى هذا الكتيب أو ذاك.

كتابه: "**مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم**" (2000). أما في مجال الدراسات الشعرية فقد ساهم رشيد يحياوي في قراءة العتبات المحيطة (العنوان على الخصوص) في بعض الدواوين الشعرية، وذلك في كتابه: "**الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي**" (1998)...الخ.

ويتمثل فضل هذه الدراسات في مزية تحقيق السبق في عرض هذه الأفكار النقدية الجديدة، والدعوة إلى نشرها على أوسع نطاق؛ وذلك في زمن نقدي لا نعدم فيه من لا يزال يستخف بهذه المواضيع المستجدة، ولا يتورع في اعتبارها ترفاً فكرياً لا أقل ولا أكثر[4]...

4 – إن ما يثير الكثير من التساؤلات هو تلك الدعوات التي تعلو بين الفينة والأخرى، محذرة من مغبة الانسياق وراء هذه المقاربات الجديدة، كأن هناك تراكماً منقطع النظير في هذا المجال يدعو باستحثاث إلى دق ناقوس الخطر للتوقف عن هذا المنحى النقدي، أو لكأن موضوع النصوص المحيطة أصبح هاجس الدارسين، وشغلهم الشاغل! يقول مصطفى سلوي، في هذا السياق، محذراً: «لا بد من تصحيح وتوضيح جملة من الأمور المتصلة بالنص ومصاحباته، حتى لا يستشري هذا الداء أكثر مما هو عليه الآن في الأوساط الجامعية، فيهمل النص في مقابل فرط الاحتفاء بلواحقه التي قلنا إنها مهما بلغت تبقى مجرد لواحق».
– مصطفى سلوي: "عتبات أم عتمات"، جريدة: "العلم" (الملحق الثقافي)، السبت 26 ماي 2001، ص: 6.

ثانياً: في الحاجة إلى الانفتاح على آفاق عتبات الكتابة الروائية

كشفت الدراسات النقدية الحديثة عن حقيقة الجدل الدائر في قلب كل عمل فني بين مفاصله الداخلية، ومكوناته المحيطة به[5]. كما فتح هذا الوعي النقدي الجديد الباب أمام مجموعة من المقاربات النقدية الفاعلة حول علاقة **العتبات والنصوص المحيطة بالنص المركزي**، تحول معها مفهوم «**العتبة**» بالتدريج من اعتباره مكوناً نصياً عرضياً ليصبح بناء نصياً، له خصائصه الشكلية ووظائفه الدلالية التي تمكنهُ من إدارة جدل خلاق بينه وبين أبنية أخرى، لها نفس الدرجة من التعقيد (بنية النص، أفق الانتظار...).

لعل أبرز من كتب في هذا الموضوع هو **جيرار جينيت**، وذلك في مقترحاته النظرية حول موضوع «**الشعرية**»، حيث كان بصدد تطوير جهازه النقدي الذي انتقل من مجال «**النص المغلق**» إلى مفهوم «**النص الشامل**» «**L'Architexte**».

ولقد تبدت سمات النص المغلق في: "**خطاب الحكاية، بحث في المنهج**" (1972) لجيرار جينيت، وهو جزء من مجلد: "**Figures**"

5 – يعتبر ميشيل فوكوه من الأوائل الذين أثاروا قضية «النص المحيط» في معرض حديثه عن حدود الكِتاب، قبل أن ينكب جينيت على هذا الموضوع بشكل مفصّل في فترة لاحقة، وذلك في كتابه الهام: "حفريات المعرفة". يقول في هذا الصدد: «حدود كتاب من الكتب ليست أبداً واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميزة بدقة. فخلف العنوان، والأسطر الأولى، والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يضفي عليه نوعاً من الاستقلالية والتميز، ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى...».
– ميشيل فوكوه: "حفريات المعرفة"، ترجمة: سالم يفوت، الدار البيضاء، ط:1، 1986، ص: 23.

III. إذ مكّنته رواية مارسيل بروست (1871 ـ 1922): **"بحثاً عن الزمن الضائع"** من تحديد قواعد نصية وخطابية، اعتبرت منذ ذلك الحين أوليات أساسية في فهم بنيات السرد وصيغه التركيبية. فقد كان لهذا الكتاب النقدي الشهير الفضل الكبير في إمداد النقد بآليات جديدة للتحليل، وبرؤى مغايرة للنص الأدبي، كما رد الاعتبار للنص الأدبي، ولبنياته الداخلية التي كانت مهملة خلال مرحلة النقد التقليدي.

إلا أن استكشافه لقارة «النص الفوقي» **«L'hypertextuel»** مكّنه من الانتباه إلى آفاق بحثية أكثر رحابة، ويتعلق الأمر بمعرفة مجموع الصيغ التي بواسطتها يمكن أن يتعالى النص على صيغته «الانغلاقية» أو «المحايثة» **«immanente»**، والدخول، بالتالي، في علاقة تفاعلية مع نصوص أخرى.

ويقسم جينيت أنواع العلاقات **«العبر نصية»** **«Transtextuelles»** إلى خمسة تصنيفات في كتابه: **"أطراس"**[6]. وهذه التصنيفات هي كما يلي:

6 ـ هذا اللفظ يحيل على رقٍ من الجلد، وهو أيضاً، مخطوط الكتاب الذي مُحي أولاً، ثم أعيدت كتابته ثانياً، فالنص الأول يمحى ويُكتب عليه نص آخر جديد على آثار كتابة قديمة لا يستطيع النص الجديد إخفاءها بصفة كاملة. يستوحي جينيت هذا اللفظ ليحدد به نظرية التناص التي ستشكل موضوع هذا الكتاب ("أطراس")، أي أن النص هو في أصله نص على نصوص أخرى (نص سابق ونص لاحق، نص حاضر وآخر غائب)، يتعالق معها على أكثر من صعيد.
– Gérard Genette : **"Palimpsestes, la littérature au second degré"**, Ed. Seuil, 1982, p : 8.

1– **«التناصية»** **«Intertextualité»**: هذه العلاقة ـ في تصور جينيت ـ تروم التركيز على حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص، عن طريق الاستحضار. وفي غالب الأحيان بالحضور الفاعل لنص داخل آخر، بشكله الجلي حرفياً. وهي الطريقة المتبعة قديماً فيما يخص «الاستشهاد»، سواء أكان بين مزدوجتين أو بالتوثيق أو بدون توثيق معين (...) أو بشكل أقل وضوحاً، وأقل حرفية في حال «التلميح»[7]...، وهو المصطلح ذاته (التناص) الذي اقترحته جوليا كريستيفا سابقاً، والذي سيفتح في سقف الدراسات البنيوية المغلقة آنذاك نوافذ متعددة أغنت الدرس النقدي، ووسعت مجال اشتغاله، وآفاق اهتماماته.

2– **«النصية المحاذية»** **«Paratextualité»**: ويشمل هذا التصنيف كلاً من العناصر الآتية: «العنوان، العنوان التحتي، العنوان الداخلي، المقدمات، التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي أسفل الصفحات، الهامش في آخر العمل، العبارات التوجيهية، الصور...، وأنواع أخرى من إشارات الملاحق والمخطوطات الذاتية والغيرية، التي تزود النص بحواشي مختلفة وأحياناً بشرح رسمي وغير رسمي»[8].

3– **«النصية الواصفة»** **«Métatextualité»**: وهي تلك العلاقة التي تربط بين نص وبين آخر ـ وعادة ما تسمى تعليقاً ـ تتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه، بل يمكن أن يصل الأمر إلى

7 – Ibid., p : 8.
8 _ Ibid., p :10.

حد عدم ذكره[9]، ويدخل النقد الأدبي في هذا المجال باعتباره نصاً واصفاً.

4- «النصية الفوقية» (L'Hypertextualité) *، وهي العلاقة التي تجمع «نصاً لاحقاً» (Hypertexte) بـ «نص سابق» (Hypotexte) وتظهر هذه العلاقة إما بواسطة التحويل (تحويل نص

---

9 - Ibid., p : 11.

* يقترح سعيد يقطين مفهوم «التعلق النصي» مقابلاً «Hypertextualité»، وذلك لوصف هذه العلاقة بين نصين أو أكثر، وينطلق في ذلك التحديد من الإيحاءات التي ينطوي عليها فعل "تعلّق". فالنص اللاحق ينتقي ويختار النص السابق الذي يراه يستأهل أن يكون موضوعاً لـ "التعلق" لمواصفات خاصة مميزة، (أنظر كتابه تحت عنوان: "الرواية والتراث السردي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992، ص: 29).

إلا أن محمد الهادي المطوي يقترح مقابلاً آخر لمفهوم (Hypertextualité) وهو «التحويل النصي»، يقول بهذا الصدد: «ولما كانت السابقة (Hyper) تعني في اليونانية: بعد، مفرط، كما تعني زائد، وفوق، وأن دلالة هذا النوع من التعالي النصي تعني فيما تعنيه التحويل كما مر، وفي التحويل ما يقتضي الزيادة والإضافة لفظا أو معنى، فقد رأينا في انتظار العثور على مصطلح أدق، اعتماد مصطلح «التحويل النصي» على أن يكون النص (ب) هو النص المحوَّل، والنص (أ) هو النص المحوَّل إليه». أنظر: محمد الهادي المطوي: "في التعالي النصي والمتعاليات النصية"، المجلة العربية للثقافة، السنة السادسة عشرة، العدد الثاني والثلاثون، مارس 1997، ص: 198.

كما ترجم علي نجيب إبراهيم ذات المصطلح السابق بـ «كلية النص»، ويقصد جينيت من خلاله «مجموعة الخصائص العامة التي تجعل من النص كلا (جنساً)، حتى إنه رأى أن ثمة ما يسمى بالأجناس الكلية...». أنظر: إيف روتير Yves Reuter: "انفتاح النص وتفاعل النصوص"، ترجمة علي نجيب إبراهيم، مجلة "البحرين الثقافية"، العدد 24 أبريل 2000، ص: 129.

سابق عبر نص بديل) أو المحاكاة (الاكتفاء بتقليد نص لنص سابق) أو الاشتقاق[10]، ويحدد جينيت الاشتقاق في مقام آخر قائلاً: «إن النص الفوقي هو نص يشتق من qui dérive نص سابق بواسطة سيرورة تحويل شكلية و / أو تيمية»[11].

5- «النصية الشاملة» «L'architextualité»: هذا النوع هو الأكثر تجريداً وإضماراً، ويحدده جينيت في قوله: «يتعلق الأمر هنا بعلاقة بكماء تماماً، بحيث لا تتمفصل - على الأكثر - إلا مع إشارات النص المحاذي التي لها طابع صنافي خالص مثل: (العنوان البارز كما في: "أشعار"، "دراسات"، "رواية الوردة" الخ، أو في أغلب الأحيان مع عنوان صغير كالإشارة إلى أن الكتاب هو "رواية" أو "محكي" أو "قصائد"... وهي إشارات نوعية تصاحب العنوان في الغلاف). وكون هذه العلاقة بكماء ربما يرجع إلى رفضها إظهار أي وضوح، أو العكس، لأنها تتجنب، وتدفع كل انتماء أو انتساب»[12].

ويقوم التخاطب الأدبي، عادة، على «ميثاق ضمني» ينعقد بين الكاتب والقارئ. وما يدعو إلى قيام هذا الميثاق هو ضرورة توضيح المسالك الممكنة لفهم المعنى، وإبراز الجهات المانعة من انغلاق المقول على المخاطب. لهذا تقوم داخل النص «أدلة وعلامات مصطلحٌ عليها يقتضي العرف الأدبي من الكاتب احترامها، والتصرف

---

10 - Gérard genette :" Palimpsestes", Op. Cit. , p: 13.

11 - Gérard genette : " Figures IV", Ed. Seuil, Coll. Poétique, Paris 1999, p-p : 20- 21.

12 - Ibid. , p: 12.

فيها في حدود معلومة، ويقتضي من القارئ - إذا رام الفهم - تفعيلها عند تفكيكه لعلامات النص»[14].

هذا ما يشدد عليه جيرار جينيت، حينما يؤكد على أن النصوص الفوقية تقيم دائماً مع قرائها نوعاً من «العقد النصي الفوقي» «**Contrat d'hypertetualité**» الذي يسمح له بإعطاء كل فاعليته فمن المفيد بالنسبة للكاتب أن يعلن عن قصده، لأنه قد لا يعرّف طبيعة عمله بصورة دقيقة ويفقد، بالتالي، تأثيره على المتلقي[14].

هكذا لم تتأخر الآثار الأدبية قط عن الإعلان عن نفسها بواسطة العنوان، وهو الشكل الأكثر إيجازاً وفاعلية، دون إضرار بما يمكن أن يوحي به التقديم، أو الإهداء، أو الاستشهاد، أو الملاحظة، أو الرسالة، أو التصريح للصحافة... الخ.

وبصورة عامة، فإن الآثار الأدبية، تعود بالضرورة، إلى مصادر هذا المجموع من النشاطات التي تسمى: «**نصوصاً محاذية**»، والتي أفرد لها جينيت عام 1987 كتاباً متميزاً، عنوانه: "**عتبات**". ذلك أن هذه العتبات المحاذية التي تشمل مجموع «**الممارسات الافتتاحية**» «**Les pratiques éditoriales**»، أو على الأقل آثارها المقروءة، هي بصورة عامة الوسيلة الفعالة التي يصير نص ما من خلالها كتاباً.

13_ شكري المبخوت: "جمالية الألفة"، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، 1993، ص: 23.

14 _ Gérard Genette : "**Figures IV**", Ed. Seuil, Coll. Poétique, Paris 1999, p : 21.

ولا ينكر جينيت بأن صيغ وجود الكتاب، لم تحظ كثيراً بما تستحقه من الاجتهادات النظرية إلا في مرحلة متأخرة، حيث تم الالتفات إلى طرق وجود الآثار الأدبية في الواقع. ذلك أن السؤال الذي تطرحه هذه الصيغة (من النص «**Texte**» إلى الكتاب «**Livre**») بصورة خفية، هو سؤال بسيط جداً في طرحه، وصعب حسمه في الوقت ذاته، ومفاد هذا السؤال هو: «ما الفرق بين الكتاب والنص؟».

إن العتبات المحاذية من منظور جينيت هي، إذاً، الموقع الذي تظهر فيه الميزة الأساسية للعمل الأدبي: ألا وهي مثاليته. هذه المثالية تتجسد في ذلك الوجود الخاص بالأثر الأدبي ضمن مواد العالم، بصورة محددة ضمن منتجات الفن. ذلك أن طريقة «وجود العمل الأدبي تختلف عن طريقة وجود لوحة فنية، أو قطعة موسيقية...»[15].

ولكن فهم مثالية «**L'idéalité**» النص الأدبي (والمقصود هنا بالمثالية: طبيعة العلاقة بين العمل نفسه وشكل ظهوره) هو شكل جديد من أشكال التجاوز، وهو شكل العمل في علاقته بتجسيداته المختلفة: عروض خطية، أو افتتاحية، أو قرائية.

هنا يضطر جينيت إلى مواجهة سؤال أكثر شمولاً، من بين أسئلة أخرى وهو: «ما الذي يجعل العمل الأدبي عملاً فنياً؟»[16].

إن هذا السؤال الإشكالي، هو الذي سيجعله ينتبه إلى موقع العتبات المحاذية في النظرية الأدبية المعاصرة. فأدبية الأدب لا

15 _ Ibid., p :23 .

16 _ Ibid., p:25.

تتحقق في النص لوحده (النص بالمفهوم التقليدي الذي كان يركز كثيراً على المضمون أو بالمفهوم الجديد الذي كان يقف عند حدود البنية (الشكل) ولا يراوحها.

هاتان الرؤيتان النقديتان ساهمتا - وإن بتفاوت - بطريقة غير مباشرة، في إقصاء سؤال لجوء الكاتب إلى العتبات، وهذا الإقصاء تجلى، كذلك، في عدم اعتبار العتبات المحاذية هي أحد مكونات بناء الكتاب ككل وليس النص لوحده.

لذا وجب الانطلاق من بديهية أساسية مفادها أن المؤلَف الأدبي هو كلية دالة «**Une totalité signifiante**» أو بدقة أكثر، نسق من العلامات الدالة. من هذا المنطلق، فإن مهمة الناقد الأساسية تكمن في إبراز مظاهر تحقق هذه العلامات (أولاً)، وكيفية اشتغال نسقها (ثانياً)، وبحث مظاهر تعددية دلالاتها (ثالثاً).

إن مفهوم «الأدبية» - في اعتقادنا الشخصي - ظاهرة شاملة قد يكون النص عمدتها، بيد أنها تمتد من محيط النص إلى خارجه، وهذا ما نسعى اختباره في هذا المضمار، متسائلين عن مدى مساهمة العتبات المحيطة في تحديد خصائص العمل الأدبي.

ومهما يكن من أمر، فإن الغايات التي يتطلع إليها جينيت هي اكتشاف آليات الرواية ووصف هذه الآليات وشرحها. وإذا قلنا آليات الرواية، فمعنى ذلك «الطريقة التي بها يتولد المعنى»[17]. وبطبيعة الحال، فإنه لا يستحسن حصر هذه الآليات في حدود المتن الروائي فقط، بل يجب أن تمتد لتشمل حتى آليات النصوص المحاذية.

17- السيد إبراهيم: "نظرية الرواية"، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص: 171.

أما هنري ميتران، فقد انطلق في مقاربته لعتبات النص الروائي من اقتناع مبدئي: «أنه لا وجود لشيء محايد في الرواية»[18]، فكل مكون نصي متعلق **بنظام جماعي «un logos collectif»** مرتبط بالأفكار التي تشيد المشهد الثقافي للمرحلة. فمن صفحة الغلاف الأولى التي تحمل العنوان واسم المؤلف والناشر، ووصولاً إلى الصفحة الأخيرة من الغلاف...مروراً بالصفحة الثانية التي تدرج عدد مؤلفات الكاتب، نجد في كل هذه المحطات المحيطة بالنص متواليات رمزية تشكل ملفوظات غنية حول الرواية، وخطابات مصغرة حول العالم الروائي.

كما أن النص المحيط هو، أولا وقبل كل شيء، موضوع «**Objet**»، يقدَّم لنا لنراه ولنقرأه، وكذا لنتأمل في حساسيته، وهو مجموعة منظمة من الملفوظات التي لها نسيج خاص ومميز سواء أكان ملفوظاً كتابياً أم تشكيلياً.

وهذا ما يفرض ضرورة إيلاء الأهمية للقيمة الفنية والجمالية لهذه العتبات التي يمكن أن تستثمر أنماطاً متباينة من **التجليات الأيقونة** (الرسوم والصور...) والمادية (كل ما يتعلق باختيار نوعية الطباعة، ومقاييس الكتابة وأحجام الحروف والسطور...إلخ). وهذه المكونات النصية المحاذية، يمكن أن تحوز دلالة خاصة في تأليف الكتاب وتلقيه على حد سواء.

ولقد تناول الباحثون، إلى حد الآن، العتبات المحاذية عامة (النصوص المحيطة على الخصوص) باعتبارها علامات دالة انطلاقاً

18_ Henri Mitterand: " le discours du roman" , P.U.F. Paris, 1980, p:16.

من الأسئلة التالية: (أين؟ ومن؟ ومتى؟)، كما انكبوا على الجانب الإخباري منها، ثم ركزوا، كذلك، على مسألة الانتقال (أو الوصل) بين النص وخارج النص، ما دامت العتبات المحيطة هي في الأصل عتبات ذات معنى مزدوج: معنى موجه نحو **التخييل** (العنوان، صورة الغلاف)، ومعنى آخر موجه نحو **حقيقة العالم** (اسم المؤلف، تاريخ النشر...).

وأمام ما نراه من فوضى في بسط معطيات العتبات في نقدنا العربي، فإننا نقترح، في هذا المقام، بادئ ذي بدء إعادة تعريف مفهوم **النص المحاذي**[19] (محاولة التعريف، الموقع، المصدر)، حتى يتسنى لنا، بعد ذلك، التوقف على الرهانات والوظائف المتعددة

19 ـ نقترح ترجمة الملفوظات الاصطلاحية التالية كالآتي:

ـ «**Paratexte**» = «نص محاذ»، لأن «**Para**» سابقة يونانية تفيد بمحاذاة أو بجانب.

ـ «**Péritexte**» = «نص محيط»، أو «نص حافٌ»، لأن «**Péri**» سابقة يونانية تعني حَوْلَ.

ـ «**Epitexte**» = «نص ملحق» أو لاحق، لأن «**Epi**» سابقة يونانية تعني فوق أو لاحق أو تابع.

ونسجل في هذا الصدد، أن ما هو سائد في التعاطي النقدي مع مصطلح «**Paratexte**»، هو عدم الدقة في تحديد هذا المفهوم، بمعنى آخر أن بعض الباحثين لا يحددون المقصود من النص المحاذي: هل هو النص المحيط «**Péritexte**» أم النص اللاحق «**Epitexte**»؟ فشتان ما بين حقيقة النصين. كما يلاحظ تعدد محاولات ترجمة هذا المصطلح وتباينها، أما الترجمات الرائجة فهي كما يلي: «النص الموازي»، «مرفقات النص»، «النص الملحق»، «النص المصاحب»... ذلك أن السياق الذي يجري فيه تقريب هذا المصطلح إلى القارئ هو سياق الحديث عن العتبة أو النص المحيط لا النص اللاحق. وهذا ما يوقع الكثير في آفة الخلط وعدم التدقيق بين كل من العتبة أو النص المحيط وبين النص اللاحق، رغم أن لكل منهما موقعه الخاص به، وظائفه وسياقاته التداولية.

لهذه النصوص (النصوص المحيطة نموذجاً للتحليل)، وبعدها ننتقل إلى تحليل أثر العتبات المحيطة في عملية القراءة.

1- في تعريف العتبات والنصوص المحاذية

نادراً ما يخرج الأثر الأدبي إلى الوجود عارياً. فكل أثر أدبي عادة ما يكون «مُصَفّحاً». «**Bardés**» بـ «خطاب خفر» «**Un discours d'escorte**»، موجه إلى اختزال تعددية دلالته الطبيعية[20].

ومن أهم العتبات التي تسيّج الأثر الأدبي وتحيط به: اسم الكاتب والعنوان والمقدمة والصيغ الأيقونية من صور ورسوم...

ونستطيع القول مع جيرار جينيت: إنه لم يسبق من قبل أن وُجِد أي أثر أدبي بدون نص محاذٍ، في الوقت الذي يمكن أن يوجد النص المحاذي دون وجود النص المركزي؛ وبالتالي يحدث أن توجد هنا أو هناك آثار ضائعة أو مبتورة لا نعرف عنها إلا العنوان، على سبيل المثال.

ولقد غدا حضور هذه العناصر النصية المحاذية للأثر الأدبي أكثر شيوعاً، إذ يمكن ملاحظة ذلك من خلال انتشار أنواع صيغ تقديم الأثر الأدبي، حيث يحرص الكتاب على إثبات اسمهم، والتفنن في صياغة العنوان، وفي اختيار صور أغلفة أعمالهم، بالإضافة إلى

[20] _ Bernard Valette : "**Esthétique du roman moderne**", Ed. Nathan, Deuxième édition, Paris, 1993, p : 147.

شيوع عناصر نصية محاذية أخرى كالاستجوابات الصحفية والاعترافات...

وتقوم هذه الوسائل المادية الكفيلة بتقديم الأثر الأدبي على مجموعة من **الحواجز النصية** التي بفضلها يتم تيسير عملية الإحاطة الشاملة بهذا الأثر الأدبي في كليته. وتظل هذه الوسائل النصية حاضرة في الذهن، كما أنها «تشكل دروباً من أجل الاستكشاف وواصلات رئيسية للتخييل الروائي»[21]، حتى إننا نستطيع مشابهة دور هذه العتبات ـ التي تعتبر علامات تقود القارئ ـ بدور دليل الزائر الذي يروم زيارة أحد المتاحف...

1 - 1 - العتبات والنصوص المحاذية من حيث الموقع

إن أهمية النص المحاذي ناشئة عن موقعه الحدّي المتنوع، لذا يتعين على كل دارس أن يتوقف عند أهمية هذه العتبات من خلال موقعها في فضاء النص بأشمله، وفي علاقتها بالنص المركزي.

ويبدو أن هذه الملفوظات اللغوية، والصيغ الأيقونية لم يحسم بعد في شأن اندماجها التام داخل فضاء الأثر الأدبي، الأمر الذي يفترض ضرورة وصف خصائصها الفضائية والزمنية والمادية والتداولية والوظيفية. وهنا يتبادر إلى الذهن سؤال **الموقع النصي** لهذه العتبات: هل هو داخل فضاء النص نفسه أم خارجه (أي على بعد مسافة معينة منه)؟

---

21 – Ibid., p :148.

فإذا كانت العتبات والنصوص المحاذية مندمجة في فضاء النص ذاته سميت **«عتبات ونصوص محيطة» «Péritextes»**، وإن كانت تفصلها عن فضاء النص مسافة فضائية، اصطلح عليها: **«نصوص محاذية لاحقة» «Epitextes»**.

أ ـ العتبات والنصوص المحيطة:

بخصوص العتبات المحيطة بالنص، فيمكن تقسيمها إلى قسمين رئيسيين هما:

1 ـ 1 ـ **عتبات ونصوص محيطة خارجية**: ويندرج في هذا النطاق كل ما نجده مثبتاً في صفحة الغلاف الخارجية[22]: كالعنوان واسم المؤلف والتعيين الجنسي وصورة الغلاف... بالإضافة إلى محتويات الصفحة الرابعة (الصفحة الأخيرة).

1 ـ 2 ـ **نصوص محيطة داخلية**: وتشمل كلاً من الإهداء والخطاب التقديمي والنصوص التوجيهية والعناوين الداخلية والحواشي، علاوة على التذييل... ولهذه العتبات علاقة وطيدة

---

22 ـ إن وصف بعض العتبات والنصوص المحيطة بكونها «خارجية» أو «داخلية» لا يتعدى التصنيف الذي تشغله هذه العتبات على مستوى الحيز الورقي والوضعي، فهو، بالتالي، تصنيف متعلق، بحدود الكتاب المادية المألوفة والتعارف عليها. ومرادنا من هذه الإشارة هو أن نبين أن التصنيف الوضعي للعتبات، من وجهة نظرنا، لا يلغي إطلاقاً إمكانية قراءتنا لهذه العتبات والنصوص قراءة داخلية، وهذا التصور سيجد له أكثر من موطئ قدم فيما سيأتي من فصول هذا الكتاب.

بداخل الكتاب، أي بالمتن المركزي، فهي تشكل علامات عبور هامة إلى أفضية النص الداخلية.

ونُنبه في هذا الصدد، إلى أنه يجب التمييز بين كل من العتبات التي يمكن أن نعتبرها نصاً محيطاً. مثال ذلك: العنوان (باعتباره نصاً «صغيراً»)، الإهداء، المقدمات، النصوص والعبارات التوجيهية، وبين عتبات محيطة أخرى لا يمكن اعتبارها نصوصاً لأنها لا تكتسب صفة «النص»، بما هو وحدة تركيبية ودلالية ذات استقلال نسبي، وقابلة للدراسة والتحليل في ذاتها ولذاتها. ومثال تلك العتبات: اسم المؤلف والتعيين الجنسي وغلاف الكتاب، فهذه العتبات عبارة عن علامات ومؤشرات لها دورها الخاص في نطاق خطاب العتبات ككل، لكنها لا ترتقي إلى مستوى توصيفها بكونها نصوصاً حسب المفهوم الوارد أعلاه.

ب ـ نصوص محاذية لاحقة

تمثل النصوص المحاذية اللاحقة أهمية خاصة في توضيح مقاصد الكتاب، أو شرح طموحات الكاتب الأدبية. أما أهم عناصر العتبات اللاحقة، فهي كمايلي: الاستجوابات الصحفية والحوارات والاعترافات أو الشهادات...

وتمكّنُ هذه النصوص (المحاذية اللاحقة) الكاتبَ من أن ينفي مسؤوليته إزاء بعض هذه العتبات والنصوص المحيطة، كأن يستدرك الكاتب تأويلاً غير مناسب أثناء وضعه تعييناً جنسياً من قبيل (رواية)، حيث يردف المؤلف ـ موضحاً المغزى من هذا التعيين ـ بقوله: «ليس هذا بالضبط ما أريد قوله، أو إنها أفكار

مرتجلة «**Improvisés**»، أو إن هذا [الأثر الأدبي] لم يكن موجهاً للنشر»[23].

إنها نصوص خاصة بـ «الكاتب الناظم» «**Epitexte auctorial**»، كما تعدُّ، كذلك، معبراً نحو الانفتاح على العوالم الخارجية للكاتب، والاستئناس بشهاداته وتصريحاته التي لا تخلو هي الأخرى من قيمة أدبية.

وكيفما اختلفت المواقع، فإن العتبات والنصوص المحاذية بقسميها (المحيطة واللاحقة)، تظل الموقع النموذجي الوسيط لقيام تداولية أولية في حدودها الدنيا. كما أنها تشكل نقاط تماس أساسية للتأثير على الجمهور الجاهز لتأمين استقبال «**Accueil**» لائق بالنص، والعمل على توجيهه نحو قراءة أكثر ملاءمة[24]. إلا أن ما هو متفق عليه، هو أن هذه العتبات والنصوص تحيط بالنص وتصاحبه، وتعطيه مداه «وشكله الحضوري»، لأنها تؤكد حضوره في العالم، وتدعم تلقيه واستهلاكه في شكل ما يُعْرف الآن باسم «**الكِتاب**»[25].

---

23 - Gérard Genette: «**Seuils**», Ed. Seuil, coll. Poétique, Paris, 1987, p : 15.

24 -Ibid. p : 8.

25 - Ibid. p : 7.

1 - 2 - مصادر العتبات والنصوص المحاذية

يُلِحُّ جينيت على أن تسمية النص المحاذي (سواء تعلق الأمر بالنص المحيط أو بالنص اللاحق) رهْنٌ بتوفر شرطين أساسيين، أولهما: قصدية المؤلف، حيث تحضر هذه القصدية في نيّة تدبيج عنوان جميل أو مقدمة مثيرة أو تعيين جنسي مفارق، وثانيهما: مسؤولية المؤلف على ما يقدمه داخل مؤلَّفه. وبالتالي يصعب على الباحث اعتبار ذلك النص نصاً محاذياً ما لم يتحمل الكاتب مسؤوليته في ما يقترحه على قرائه.

وبالنظر إلى مجموع العتبات والنصوص المحاذية، سنجد أن مصادر هذه النصوص بالدرجة الأولى هي: إما الكاتب نفسه أو الناشر... ويتم إنجاز هذا النص المحاذي لحظة وجوده على قيد الحياة «Anthume»[26]. ومثال ذلك: العنوان والمقدمة الأصلية، وكذا التعليقات المُوَقَّعة من قِبَل الكاتب التي يتحمل كامل المسؤولية فيها.

وقد نصطدم أحياناً بنصوص محاذية، تضاف من قِبل الناشر بعد وفاة صاحب الكتاب «Posthume»، وذلك راجع إلى أننا لا نستطيع التحكم في عدد طبعات الكتاب. فالكاتب معرَّضٌ للفناء بينما يبقى الأثر الأدبي خالداً، ويغدو بعد ذلك في يد الناشر، يتصرف في بعض نصوصه المحيطة، سواء بالإضافة أو التعديل أو

26 - يراجع في هذا الصدد: "المعجم الموحد لمصطلحات الإعلام"، سلسلة المعاجم الموحدة، رقم: 23، المنظمة العربية للتربية والثقافة والتعريب والعلوم، مكتب تنسيق التعريب، مطبعة النجاح الدار البيضاء، 1999.

الحذف حتى يصبح الكتاب في متناول الجمهور في الأزمنة اللاحقة. كما تجدر الإشارة إلى أن مقاربة العتبات مسألة لا حدود لها[27]، وهذا راجع إلى تعدد الطبعات والإضافات التي تضاف إلى الكتاب بتدخل مباشر (أو غير مباشر) من الكاتب أو الناشر أو الرقابة.

1 - 3 - وظائف العتبات والنصوص المحاذية

ما من عتبة إلا وتحمل دلالة ما أو تضطلع بوظيفة من الوظائف، ولا يمكن لها أن تكون بريئة في وضعها وموقعها وتركيبها، ما دام يتعين عليها أن تواجه بياض الصفحة الأولى، وتعمل على تخفيف حدة التوتر الذي يعتري القارئ، وهو يشرع في تلقي الأثر الأدبي. فالقوة التلفظية لهذه العتبات، هي التي قادتنا، ضمنياً، نحو الجوهري الذي هو البحث عن بعدها الوظيفي، لأن كل عتبة، في جميع تمظهراتها، ما هي إلا خطاب خاضع، مساعد وجاهز لخدمة شيء آخر، تبرر وجوده، سواء أكان وراء هذا الوجود النصي استثمار جمالي أم أيديولوجي (عنوان جميل، مقدمة سجالية، صورة مثيرة...).

كما أن كل عتبة تمثل التعبير عن موقف ما، وتضطلع بدور أساسي في ولوج القارئ إلى عالم الكتاب وتوغله التدريجي فيه، لأنها تحدد ملامح هوية النص، وتقدم عنه إشارات أسلوبية ودلالية أولية، وتبني كوناً تخييلياً محتملاً، كما توفر معلومات في حدها

27 - Bernard Valette. "Esthétique du roman moderne", Op. Cit. p:148.

الأدنى عن النص المرتقب (المتن المركزي). ذلك أن القارئ يستبق معرفة النص الغائب من خلال المعطيات الأولية التي ينثرها الروائي على عتبات النص، وفي مداخله الافتتاحية.

إن كل هذه العلامات المحيطة بالنص هي عبارة عن ملفوظات حول الرواية، «تسمِّيها وتعيِّنُها، وخطاب حول العالم»[28]. فقد تكون للعتبة وظيفة إخبارية محضة، وهذا ما يتبدى في: اسم الكاتب ودار النشر وتاريخ النشر، كما أنها تقود إلى التعرف على قصدية ما، أو على تأويل محدد متصل بالكاتب، وهذه هي الوظيفة الأساسية لأغلب المقدمات أو التعيينات الجنسية «**Indications générique**» التي نجدها على أغلفة الروايات، وذلك بالإشارة إلى أن جنس الأثر الأدبي (رواية على سبيل المثال) لا يعني أن هذا الكتاب (رواية)، ولكنها تنطوي على إشارة ضمنية مفادها: «رجاء اعتبروا هذا الكتاب رواية».

بالإضافة إلى ذلك، فالعتبات تلعب دوراً أساسياً في تجسير العلاقة بين خارج النص (الواقع الخارجي) وداخله (الواقع النصي). في هذا السياق، يعتبر كلود دوشي أن كل عتبة تضطلع بدورين مركزيين: فهي في آن واحد تفتح عالماً وتغلق عالماً آخر، كما تُمَيِّزُ داخلاً هو النص عن خارج هو ما قبل النص[29]. فالعتبات، إذاً، فضاء بَيْنِيٌّ (تجسيري) بالدرجة الأولى، لأنها تمكن القارئ من

28 _ Henri Mitterrand : "**Le discours du roman**", Ed. P.U.F., Paris, 1980, p : 15.

29 _ Claude Duchet: "**Idéologie de la mise en texte**", in La pensée , n° 215 , 1980 , p:96.

العبور السري من عالم اللانص (الخارج) إلى عالم النص (الداخل)، كما تخفف عليه وطأة القلق الناتج عن التردد والارتباك الذي يستشعره في لحظة إقباله على ولوج عالم الكتاب.

بناء على ما سبق، فإن وظائف العتبات تتنوع وتتداخل، وذلك بتعدد وتنوع هذه العتبات ذاتها. ويمكن إجمال وظائفها كما يلي:

– **وظيفة تسمية النص**: هذه السمة تشكل الطابع المألوف في تصورنا لطبيعة، ووظيفة هذه النصوص (العنوان هو بمثابة اسم للكتاب).

– **وظيفة التعيين الجنسي للنص**: لا بد للكتاب من أن يندرج في سلسلة أدبية معينة، تُشَرْعِنُ وجوده في دائرة الإنتاج الأدبي عامة. ويضطلع بهذه الوظيفة كل من التعيينات الجنسية (رواية، قصة، مسرحية...)، والعناوين ذات الميسم الشكلي.

– **وظيفة تحديد مضمون النص والغاية منه**: وهي وظيفة كل من عنوان صفحة الغلاف والعناوين الداخلية ذات الميسم التيمي (Thématique) من جهة، كما نجد كلاً من الخطاب التقديمي والتنبيهات، وكلها نصوص تسعى إلى إبراز الغاية من تأليف الكتاب من جهة ثانية.

– وظيفة تحقيق عبور القارئ من خارج النص (اللانص أو الواقع الخارجي) إلى داخله (النص باعتباره لحظة تخييل).

ويمكن القول، كذلك، إن العتبات تتموضع في موقع ثابت، تمتد من «**صفحة الغلاف الأولى**» «**Première page de couverture**» (ويمكن أن نسميها كذلك: «**صفحة العنوان**» «**Page de titre**»، حيث يتموقع العنوان على «**رأس الصفحة**» «**Tête de page**» أو

«وجه الغلاف») لتشمل، في الأخير، حدّ «الصفحة الرابعة» «Quatrième page de couverture».

ونستطيع توضيح ذلك من خلال الجدول البياني التالي:

الرواية						
ما قبل النص الروائي				النص	ما بعد النص	
الصفحة الأولى				➢ عناوين داخلية	➢ التذييل	الصفحة الرابعة
➢ اسم المؤلف	➢ إهداء	➢ مقدمة	➢ نصوص توجيهية			➢ مقطع روائي
➢ العنوان			➢ تنبيهات			➢ سيرة المؤلف
➢ صورة الغلاف			➢ استشهادات			➢ مقطع نقدي
➢ تعيين جنسي			➢ نصوص أخرى			➢ توجيهات

يستتبع هذا التصور الشمولي لمفهوم الكتاب، ضرورة النظر إلى هذه العتبات المحيطة من زاويتين مفصلتين:

– الزاوية الأولى: الرؤية إلى العتبات والنصوص المحيطة باعتبارها وحدة متناغمة، تنسجم فيها عناصر الخطاب الروائي، انطلاقاً من العلاقة الجدلية بين مكونات العتبات والنص المركزي، حيث تتمفصل

العتبات المحيطة مع بنيات النص الداخلية وتتفاعل معها، لتنصهر في نسيج الكل النصي.

– الزاوية الثانية: الرؤية إلى النص المحيط بصفته علامة نصية مؤثرة على كيفيات، وضروب تصريف شؤون الفعل القرائي، يتم من خلالها تضمين الإستراتيجية الفنية للكاتب.

كل ذلك وغيره، يشكل طوقاً مادياً وأدبياً يحاصر كل المحاولات التسللية التي يقوم بها القارئ من كل جهات النص، التي تتم بمنأى عن توجيهات هذه النصوص. إذ يقتضي الدخول إلى عالم الكتاب مراعاة «جملة من الطقوس ومجاوزة عدد من المنافذ، مثال ذلك العنوان الفوقي (...) ثم العنوان التحتي (...). فالتوطئات ونصوص الإهداء والإشارات الاستهلالية الخ. ولا تكون العودة إلى عالم الواقع إلا بعبور مخارج، كالملاحق وغيرها من النصوص التي تذيل بها الكتب»[30].

2. العتبات وفعل القراءة

تُعدُّ العتبات المحيطة بالنص أول لقاء مادي ومحسوس بين الكتاب والقارئ الذي تراهن إستراتيجية الكتابة على حسّه وحدسه الإبداعيين، اللذين يشفّان عن أفعال قرائية تتعامل إيجابياً مع هذه

30– بيرنار فاليط: "النص الروائي، مناهج وتقنيات"، ترجمة: رشيد بنحدو، سيليكي إخوان، ط: 1، 1999، ص: 36.

العتبات، وذلك من خلال ما تقترحه تلك القراءات من اجتهادات وتأويلات وتنظيرات، تزيد من غنى تلك العتبات، وتفتح آفاقاً متعددة للحوار النقدي. فكل عتبة يُفترض أن تخلق وضعية تواصلية معينة، ما بين كل من الباث (الكاتب - الناشر) والمتلقي (المرسل إليه - الناظر) عبر الرسالة المراد توصيلها (أي التيمة «Thème» التي تفترض أن يدور حولها موضوع العتبة).

ولقد خلص فيليب لوجون إلى أن «ميثاق» قراءة كتاب ليس مرهوناً فقط بالعلامات التي تصاحب الكتاب نفسه، ولكن أيضاً من خلال مجموع الأخبار التي نستشفها من النصوص المحاذية، الملحقة منها: استجواب المؤلف، الإشهار...[31].

هكذا، نظر النقد الجديد إلى هذه العتبات لا باعتبارها مواقع نصية انتقالية فحسب، ولكن بصفتها مواقع تعاقدية كذلك[32]. غير أن الملاحظ، هو تغير طبيعة العتبات المحيطة، حسب المراحل والثقافات والأجناس الأدبية، حتى عند الكُتّاب أنفسهم (من كاتب إلى آخر)، ومن طبعة إلى أخرى، ومن ناشر إلى آخر، مع ما يترتب عن هذه التباينات والاختلافات من نتائج على مستوى الإنتاج والتلقي.

إضافة إلى ما سبق، فإن بعض العتبات المحيطة (العنوان على سبيل المثال) تتجه فعلياً، إلى جمهور أكبر من عدد قراء النص الفعليين، لسببين أساسيين، أولهما: موقعها الخارجي على صدر غلاف، وثانيهما: وظيفتها الأساسية التي تتمثل في جلب اهتمام

---

31 – Philippe Lejeune: "**Moi aussi**", Ed. Seuil, Paris, 1986, p: 41.

32 – G. Genette: "**Seuils**", Op. Cit. p: 8.

القارئ وإثارة انتباهه. إنها تتوجه، إلى ما يمكن تسميته بـ «القارئ الكامن» «Le lecteur virtuel» أو «المحتمل» «Potentiel»[33].

على خلاف من ذلك، تخاطب النصوص المحيطة في الصفحات الداخلية للكتاب (المقدمات والعبارات التوجيهية والإهداءات...) جمهوراً أقل، وينحصر أساساً في فئة الذين فتحوا، بالفعل، الكتاب، وطفقوا في قراءته.

ولقد شددت «جمالية التلقي» على أن الشيء الأساسي في قراءة الأعمال الأدبية، يكمن في ذلك التفاعل بين بنية العمل الفني ومتلقيه. فالنص ذاته لا يقدم إلا «مظاهر خطاطية»، يمكن من خلالها أن يتخلق الموضوع الجمالي للنص، بينما يحدث الإنتاج «الفعلي» للنص عبر فعل القراءة. أما القطبان الأساسيان لكل أثر أدبي فهما: القطب الفني «Le pôle artistique» والقطب الجمالي «Le pôle esthétique»)، إذ يحيل الأول على نص المؤلف، بينما يرتبط الثاني بالتحقق «La concrétisation»، وهو الفعل الذي يقوم القارئ بإنجازه»[34]. فالناقد لن يخترع شيئاً، وهو يسائل العتبات ويحاورها، بل يُفترض فيه أن يأخذ بعين الاعتبار كل مشمولات الأثر الأدبي، بدءاً بعناصر الصفحة الأولى، مروراً بما يثوي في داخل الكتاب، انتهاء بحدود الصفحة الرابعة. وهذا ما

---

33 - Andréa Del Lungo : "**Pour une poétique de l'incipit**", Poétique, N° 94, Ed. Seuil, Paris, avril 1994, p – p : 134-135.

34 - W. Iser : "**L'acte de la lecture**", trad. franç. Bruxelles, Pierre Mardaga, Coll.«Philosophie et langage», p: 48.

يتطلب تفعيل كل إمكانات النص وطاقاته، بما في ذلك عناصر النص المحيط.

إن كل رواية تتمظهر في سلسلة من الآليات والتقنيات التعبيرية التي يجب تحيينها «Actualisées» وتفعيلها بواسطة المتلقي. فلا يتعلق الأمر بالموضوعات اللسانية، أو ما يسميه أمبرتو إيكو «النص» «Texte»، بل يجب أن يطول هذا الإجراء النقدي كل رسالة «Message»، بما في ذلك الجمل والتعابير المعزولة عن النص[35] (ومنها العتبات أيضا).

كما أن فعل القراءة، هو الذي حدا بهنري ميتران إلى اعتبار هذه الإرساليات النصية الموجودة في محيط النص ذات أهمية استثنائية، لأنها تساعد القارئ في أن يجد لنفسه موقعا في النص، بالإضافة إلى أنها تستهدف توجيهه وتحفيزه، وترسم له أفق انتظار محدد.

ويمكن القول كذلك، إن العتبات، عموما، هي بمثابة «خطاب على الهامش» «Lisière»، بتعبير فيليب لوجون، وهو خطاب يتحكم في القراءة كلها، بل ويوجهها[36]. فهي (أي العتبات) تبرمج نموذج القراءة وسلوك القارئ، كما قد «تنصب له حبالا سيميائية مقصودة...»[37].

35 -Umberto Eco "**Lector in fabula**", Ed Grasset, Paris, 1979, p : 61.

36 -Gérard Genette: "**Seuils**", Op. Cit. , p : 8.

37 - Henri Mitterrand : "**Le discours du roman**", Op. Cit., p: 15

تأسيسا على ما سبق، فإن أول استقبال رسمي يخصص للقارئ (المحتفى به)، تضطلع به العتبات، لأنها تشكل لحظة أساسية في استضافة هذا القارئ الذي يقف أمام عتبة النص - الخارج في انتظار تشجيعه على اختراق فضاء العتبة لولوج فناء النص - الداخل. فكلما كانت عناصر الجذب قوية ومثيرة كلما تيسرت عملية العبور من خارج النص إلى داخله بدون عراقيل. كما أنه كلما تعددت علامات سوء الاستقبال، كلما حصل لدى القارئ نفور ولا مبالاة من اختراق عالم النص. لهذا السبب، فإن العتبات عادة ما تكون «مزينة بمختلف أنواع العلامات (علامات الدار أو المعبد، زخارف، رسومات). وهذه العلامات تشير إلى دلالة الطريقة والاستقبال»[38]. إنها بمثابة شكل من أشكال الضيافة، المصحوب ببروتوكول خاص.

3. العتبات بين الضرورة والاختيار

على الرغم من التشابه الظاهري للعتبات، فإن واقع الأمر يشي بغير ذلك. إذ يوحي الظاهر بأن هناك مجموعة من القواسم المشتركة التي تعتبر الخيط الناظم بين هذه العتبات، بيد أن ما يغفله الكثير من الباحثين هو مدى الاختلاف الذي يسود بين هذه العتبات، وهو اختلاف يرجع بالأساس إلى طبيعة كل مكون نصي على حدة،

38 - Jean Chevalier, Alain Gheebrant: "**Dictionnaire des symboles**", Ed. Robert Laffont/ Jupiter, Paris, 1982 p: 880.

وكذا إلى الدور الموكول إليه أن يقوم به في اقتصاد النص، والأهداف الجمالية التي يعمل على تحقيقها.

فلا بد، في هذا الصدد، من البحث عن الفروقات الدقيقة النوعية بين هذه العتبات، والوظائف الموكولة لكل واحدة منها حسب صيغتها الخاصة، وموقعها القار في فضاء النص عامة. وبالتالي، فإن كل عتبة تحتفظ لنفسها بما يميزها عن باقي العتبات الأخرى، «تضفي على وجودها مشروعية كافية للحفاظ على مكانتها وموقعها»[39].

فالاختلاف ملحوظ بين المبدعين والنقاد حول طبيعة وضرورة استحضار أو عدم الاهتمام بالعتبات المحيطة. فهناك من يعتبر العتبة عنصراً أدبياً لا غنى عنه في نسيج النص برمته، ولحظة إجبارية لا محيد عنها، وذلك لعدة أسباب نجرد منها ما يلي:

– الحفاظ على هوية النصوص المركزية: وهذا ما يضطلع به العنوان عادة، وذلك لارتباطه الوثيق بحاجة النص الداخلية «باعتباره خطاباً كاليغرافياً قاراً ومستقلاً عن مصدره وسياقه»[40]، وكذلك الحال بالنسبة إلى اسم العلم.

– الحفاظ على حسن تلقي النص المركزي: وهذا ما ينهض بمهمته الخطاب التقديمي، وكذا الاحترازات التي نجدها في النصوص التوجيهية.

39– عبد العالي بوطيب: "العتبات النصية بين الوعي النظري والمقاربة النقدية"، جريدة: "العلم" (الملحق الثقافي)، السبت 28 أبريل 2001، ص: 6.

40– المرجع نفسه، ص: 11.

– توجيه القارئ نحو نموذج محدد من القراءة: وهذا ما يضطلع به التعيين الجنسي واسم العلم والمقدمة...

إلا أن فريقاً آخر لا يشاطر هذا التصور، ويعتبر أن جزءاً من هذه العتبات يظل في النهاية مجرد إضافات ليس إلا، ما دامت لا تشكل ضرورة من ضرورات الكتابة في كل الأحوال. فهي من زاويتهم الخاصة، لا تعدو أن تكون لحظة اختيارية، يخضع وجودها أو عدمه لتقديرات الكاتب الشخصية. وهذه العتبات الاختيارية هي على التوالي:

– صورة الغلاف، أو ما يمكن أن يملأ الصفحة الأولى من رسوم وصور ولوحات تشكيلية.

– الإهداء، ما دام نص الإهداء يدخل في نطاق الكماليات التي لا يتضرر النص أو يختل معناه في حالة غيابه.

– المقدمة: فالنص التقديمي من هذا المنظور نص مضاف إلى النص المركزي، قد يشكل استثقالاً في بعض الأحيان، حينما يتعدى المجال المعقول من عدد الصفحات التي تخصص له، وبالتالي يعود سلباً على تحفيز القارئ على قراءة المتن. ناهيك على أن هذه المقدمات يُراد بها شرح النص أو تسليط الضوء على مناطقه المعتمة فيه، وهذا ما لا يقتضيه الإبداع، لأن أصل الإبداع هو اختراق مغاليق الكتابة بدون توجيه خارجي أو بدون أخذ فكرة مسبقة عن فحوى الموضوع. إذ إن فكرة إعطاء معلومات أولية حول موضوع الكتاب يعني خرقاً لأسراره الداخلية وانتهاكاً لحرماته، وما قيل عن المقدمة ينسحب ـ بصورة جزئية ـ على النص التوجيهي الذي له علاقة بموضوع التنبيهات والاحترازات.

ومحصلة القول إن العتبات هي مدخل كل شيء، وأول ما يقع عليه البصر وتدركه البصيرة. إلا أن ما يجب لفت الانتباه إليه هو ضرورة اعتبارها نصوصاً انتقالية نحو الأهم، ألا وهو النص المركزي. وبالتالي، فإن أفضل طريقة للاستفادة من إمكاناتها الغنية تكمن في ضرورة التعامل معها في مستواها الخادم للنص المركزي، وليس في صورتها التي تتحول فيها إلى موضوع معزول عن النص. من هنا أمكن القول: «إن العتبات إجراء ثابت في ترتيبه زمن الكتابة، متحول مرن زمن القراءة»[41]

ولتفادي ما ستسفر عنه القراءة الأفقية (كأن يصر القارئ على قراءة العنوان ثم اسم المؤلف فالتعيين الجنسي...) من نتائج عكسية، يغدو من المفيد إخضاع هذه العتبات لنتائج القراءة البعدية. فالتصورات التي يمكن أن تفيد بها قراءة العتبات، هي تصورات تخضع دائماً لما ستسفر عنه القراءة البعدية، فإذا جاءت قراءة المتن بما يخالف قراءة العتبات أو غيرها أو يضيف إليها أو يلغيها جملة وتفصيلاً. «وجب على القارئ أن يخضع لسلطة النص / المتن ويجري التغييرات على ما أفضت إليه قراءة العتبات، من هنا فالقارئ ينتقل من العتبة إلى النص ومن النص إلى العتبة»[42].

في هذا السياق، نرى ضرورة اعتبار العتبة بمثابة نقطة ذهاب وإياب إلى النص، من أجل تعديل المواقف القبلية التي تولدت نتيجة القراءة الأفقية البسيطة والأولية. فالنص لا يخفي حديثه -

41- مصطفى سلوي: "عتبات أم عتمات"، مرجع سابق، ص: 6.

42- المرجع نفسه، ص: 6.

بشكل صريح أو ضمني - عن النص المحاذي، رغم صعوبة التوفيق بين الطرفين لشدة التداخل بينهما، كما عبرت عن ذلك راندا صبري[43]

وعلى العموم، فإن العتبات عامة والمحيطة بالنص، بشكل خاص، ليست نصوصاً قطوفها دائماً دانية، بل هي عتبات لا تخلو من دلالات متعددة وملتبسة، بتعدد أسيقتها التداولية، واختلاف وظائفها وطبيعة مستهدفيها، وهذا ما حذرنا منه جينيت عند قوله: «احذروا النصوص المحاذية»[44]، منبهاً بذلك القارئ الذي اطمأن إلى نتيجة القراءة الطولية الأولية، بدون أن ينتبه إلى ما يمكن أن تنطوي عليه تلك العتبات من مفارقات ومن ألاعيب فنية، قد تؤدي إلى تضليله وخداعه، بدل أن تشكل بالنسبة إليه مداخل طبيعية لفهم النص، وبوابات رئيسية للدخول في عالمه. فويْح منْ لا يحْذرُ المعنى الظاهر للعتبات، ويخفّفُ من يقظته ولا يظل على احتراسه! ذلك أن العلامة مضللة، لأن بوسعها أن تكون موضوعاً لعملية خداع منظمة، وتخدم غرضاً يكون المتلقي عاجزاً عن إدراكه للوهلة الأولى بقراءته البسيطة والسطحية.

43- Randa Sabri :"Quand le texte parle de son parptexte", in. Poétique, N°69, 1987, p: 85.

44 _ Gérard Genette: "Seuils", Ed. Op. Cit., p : 367.

الفصل الأول

خطاب المقدمات في الرواية العربية

(التنوع والتشكل والوظائف الفنية)

انكب الدرس النقدي الغربي على موضوع الخطاب التقديمي، باعتباره أحد أشكال الخطاب الافتتاحي الأكثر تداولاً في العديد من أنماط الكتابة (السردية والتاريخية والفلسفية...)، ولكونه، كذلك، بات حقلاً جديداً للبحث والتحليل في الدراسات النقدية المعاصرة.

ولقد دفع حرص النقاد على الكشف عن آليات المقدمة وخصائصها إلى تناولها بالبحث والدرس، ،شأنها في ذلك شأن باقي الخطابات التي يتعهدها الباحثون حالياً بالتحليل انطلاقاً من إجراءات محددة، وافتراضات خاصة بهدف الوصول إلى ثوابت كلية لها كفايتها النظرية والعلمية، وقدرتها على الوصف والتفسير[1].

ويمكن القول: إن المقدمات، بصفة عامة، تدخل في نطاق أنواع النصوص الافتتاحية (ذاتية كانت أو غيرية) التي تهدف إلى إنتاج خطاب على مشارف النص الذي تسبقه. فهي بالتالي، مقدمات

---

[1]- سعيد يقطين: "بيان القراءة عند ابن المقفع (من خلال عرضه لكتاب كليلة ودمنة)"، مجلة: "آفاق"، عدد مزدوج 62/61، 1999، ص: 15.

أصلية، تخبر القارئ حول أصل الأثر الأدبي، والظروف التي كتب فيها، وكذا خطوات تشكيله[2].

ولقد اختلفت مواقف الأدباء والنقاد من استحضار أو إقصاء الخطاب التقديمي في مفتتحات النصوص الإبداعية، وانقسمت الآراء في هذا الموضوع إلى تصورين اثنين:

التصور الأول: لا يرى أصحاب هذا التصور أي حرج في تصدير الإبداع بخطاب تقديمي. حيث يعتقد هؤلاء، أن أفضل فضاء مناسب للأديب لتقديم أعماله الفنية، أو توضيح آرائه الإبداعية في كثير من القضايا الفنية والثقافية هو: «**فضاء المقدمة**».

إن المقدمة، من منظور الفئة الأخيرة، ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة، بل إنها العتبة الأساس التي تحملنا إلى فضاء المتن المركزي الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بالاطلاع عليها. إنها وعاء معرفي وإيديولوجي تختزن رؤية المؤلف وموقفه من العالم. فالمقدمة، إذاً، فضاء فسيح، يتيح للكاتب العديد من إمكانات التعبير والتعليق والشرح...وهذا ما حدا بماريفو لأن يتساءل هذا التساؤل الإنكاري التالي: «أيعتبر الكتاب المطبوع والمجموع دون مقدمة كتاباً؟ لا، إنه لا يستحق، دون شك، هذا الاسم»[3].

[2] – Gérard Genette: "**Seuils**", Ed. Seuil, coll. Poétique, Paris, 1987,p : 195.

[3] -Ibid.p: 214.

أولاً: خطاب المقدمات في النقد الغربي بين الضرورة والاختيار

تكرس خطاب المقدمات كتقليد أدبي منذ عصور خلت، وذلك حين كان فيها الخطاب الافتتاحي يؤدي دوراً مركزياً، ويُعَدّ جزءاً من الإخراج النهائي للأثر الأدبي. إذ تخبرنا الكتابات القديمة عن ماهية المقدمة ووظائفها وأهدافها. حيث نجد في مقدمة: "**الكوميديا الإلهية**" إشارات لتحديد نوعية التقديم وأهدافه. يقول دانتي في هذا المقام: «إذا أراد المرء أن يكتب مقدمة لجزء من عمل له، عليه أن يعطي فكرة عامة عن العمل كله. ولهذا السبب عندما رغبت في أن أكتب شيئاً في هيئة مقدمة للجزء السالف الذكر من الكوميديا كلها، فقد قررت أن أستهلها بمناقشة العمل كله بهدف أن أجعل الاقتراب من الجزء أسهل وأكمل»[4]، إلى درجة أن سيرفانتيس يعترف أنه كلفه [أي التقديم] من الجهد أكثر من كتابة الرواية نفسها: «فمراراً عديدة تناولت الريشة حتى أكتبه، ولكنني كنت أطرحها كل مرة غير عارف بما أريد أن أكتب. مراراً عديدة كنت على هذا الحال، ريشتي تحت أذني، ومرفقي فوق الطاولة، ويدي على خدي، أفكر بما سأقول. ثم دخل صديق ....»، لدرجة أنه خاطب قارئه قائلا: «كنت أفضل أن أقدمها لك [هذه الحكاية] عارية تماما بلا زينة، وبلا تزويق، وبلا استهلال»[5].

[4]– أحمد عثمان: "رسالة دانتي إلى كان غراندي"، تقديم وترجمة عن اللاتينية من كتاب: "المجاز والتمثيل في العصور الوسطى"، تأليف: مشترك بين باحثين، منشورات تانسيفت، الدار البيضاء، ط:2، 1993، ص:212.

5- خوان غويتسولو: "بين ثرفانتيس وإسبانيا والإسلام"، ترجمة: كاظم جهاد، مجلة: "الكرمل"، العدد 17، السنة 1985، ص:97.

انكب الدرس النقدي الغربي على موضوع الخطاب التقديمي، باعتباره أحد أشكال الخطاب الافتتاحي الأكثر تداولاً في العديد من أنماط الكتابة (السردية والتاريخية والفلسفية...)، ولكونه، كذلك، بات حقلاً جديداً للبحث والتحليل في الدراسات النقدية المعاصرة.

ولقد دفع حرص النقاد على الكشف عن آليات المقدمة وخصائصها إلى تناولها بالبحث والدرس، «شأنها في ذلك شأن باقي الخطابات التي يتعهدها الباحثون حالياً بالتحليل انطلاقاً من إجراءات محددة، وافتراضات خاصة بهدف الوصول إلى ثوابت كلية لها كفايتها النظرية والعلمية، وقدرتها على الوصف والتفسير»[1].

ويمكن القول: إن المقدمات، بصفة عامة، تدخل في نطاق أنواع النصوص الافتتاحية (ذاتية كانت أو غيرية) التي تهدف إلى إنتاج خطاب على مشارف النص الذي تسبقه. فهي بالتالي، مقدمات

1- سعيد يقطين: "بيان القراءة عند ابن المقفع (من خلال عرضه لكتاب كليلة ودمنة)"، مجلة: "آفاق"، عدد مزدوج 61/62، 1999، ص: 15.

أصلية، تخبر القارئ حول أصل الأثر الأدبي، والظروف التي كتب فيها، وكذا خطوات تشكيله[2].

ولقد اختلفت مواقف الأدباء والنقاد من استحضار أو إقصاء الخطاب التقديمي في مفتتحات النصوص الإبداعية، وانقسمت الآراء في هذا الموضوع إلى تصورين اثنين:

التصور الأول: لا يرى أصحاب هذا التصور أي حرج في تصدير الإبداع بخطاب تقديمي. حيث يعتقد هؤلاء أن أفضل فضاء مناسب للأديب لتقديم أعماله الفنية، أو توضيح آرائه الإبداعية في كثير من القضايا الفنية والثقافية هو: «فضاء المقدمة».

إن المقدمة، من منظور الفئة الأخيرة، ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة، بل إنها العتبة الأساس التي تحملنا إلى فضاء المتن المركزي الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بالاطلاع عليها. إنها وعاء معرفي وإيديولوجي تختزن رؤية المؤلف وموقفه من العالم. فالمقدمة، إذاً، فضاء فسيح، يتيح للكاتب العديد من إمكانات التعبير والتعليق والشرح...وهذا ما حدا بماريفو لأن يتساءل هذا التساؤل الإنكاري التالي: «أيعتبر الكتاب المطبوع والمجموع دون مقدمة كتاباً؟ لا، إنه لا يستحق، دون شك، هذا الاسم»[3].

---

[2] – Gérard Genette: "Seuils", Ed. Seuil, coll. Poétique, Paris, 1987,p : 195.

[3] -Ibid.p: 214.

أولاً: خطاب المقدمات في النقد الغربي بين الضرورة والاختيار

تكرس خطاب المقدمات كتقليد أدبي منذ عصور خلت، وذلك حين كان فيها الخطاب الافتتاحي يؤدي دوراً مركزياً، ويُعدُّ جزءاً من الإخراج النهائي للأثر الأدبي. إذ تخبرنا الكتابات القديمة عن ماهية المقدمة ووظائفها وأهدافها. حيث نجد في مقدمة: "**الكوميديا الإلهية**" إشارات لتحديد نوعية التقديم وأهدافه. يقول دانتي في هذا المقام: «إذا أراد المرء أن يكتب مقدمة لجزء من عمل له، عليه أن يعطي فكرة عامة عن العمل كله. ولهذا السبب عندما رغبت في أن أكتب شيئاً في هيئة مقدمة للجزء السالف الذكر من الكوميديا كلها، فقد قررت أن أستهلها بمناقشة العمل كله بهدف أن أجعل الاقتراب من الجزء أسهل وأكمل»[4]، إلى درجة أن سيرفانتيس يعترف أنه كلفه [أي التقديم] من الجهد أكثر من كتابة الرواية نفسها: «فمراراً عديدة تناولت الريشة حتى أكتبه، ولكنني كنت أطرحها كل مرة غير عارف بما أريد أن أكتب. مراراً عديدة كنت على هذا الحال، ريشتي تحت أذني، ومرفقي فوق الطاولة، ويدي على خدي، أفكر بما سأقول. ثم دخل صديق ....»، لدرجة أنه خاطب قارئه قائلاً: «كنت أفضل أن أقدمها لك [هذه الحكاية] عارية تماما بلا زينة، وبلا تزويق، وبلا استهلال»[5].

---

[4] – أحمد عثمان: "رسالة دانتي إلى كان غراندي"، تقديم وترجمة عن اللاتينية من كتاب: "المجاز والتمثيل في العصور الوسطى"، تأليف: مشترك بين باحثين، منشورات تانسيفت، الدار البيضاء، ط: 2، 1993، ص: 212.

5- خوان غويتسولو: "بين ثرفانتيس وإسبانيا والإسلام"، ترجمة: كاظم جهاد، مجلة: "الكرمل"، العدد 17، السنة 1985، ص: 97.

ويستعيد خوان غويتسولو المنطلقات السابقة التي اعتمدها دانتي، ليؤكد أن الأعراف الأدبية لذلك العصر كانت «تلزم بافتتاح كل أثر باستهلال أو مقدمة مصحوبة بقبسات من أعمال أخرى، وملاحظات كثيرة في الهامش، وبشيء من الفكاهة، أي بجهاز كامل وتزاويق طريفة، ومرهفة كريشة الطاووس التي ما تزال سائدة في موضة عصرنا، نحن، الأدبية»[5]

هكذا تصبح الوظيفة التقليدية للتقديم، من منظور خوان غويتسولو، مزدوجة «فبدلاً من التماس النية الحسنة للقارئ وتعاطفه (وهو ما يقوم به في الظاهر)، فإنه يشكل في مداه الأبعد آلة حربية، آلة للهدم وحصان طروادة الذي يمكن من الاستيلاء على قلعة جنس أدبي، بل ربما على الأدب كله، من وجهة الآخر أو بالأحرى من داخله»[6]

كما أن هناك من الكتاب من يخشى من تبعات كتابة المقدمة على تلقي الكتاب، يقول محمد بنيس، وهو بصدد تقديم كتاب: "**الاسم العربي الجريح**" لعبد الكبير الخطيبي: «ترددت كثيراً قبل الشروع في كتابة هذه المقدمة التي أخشى أن تكون حاجزاً بين القارئ والكتاب، أو حداً من حرية قراءته على الأقل»[8].

إن المقدمة من منظور هؤلاء، لا تصادر على حرية القراءة، إذ إن لكل قارئ تفسيره الخاص للعمل، سواء مما تطرحه الرواية أو

6- المرجع نفسه، ص: 97.

7- المرجع نفسه، ص: 98.

8- محمد بنيس في مقدمة كتاب عبد الكبير الخطيبي: "**الاسم العربي الجريح**"، ترجمة: محمد بنيس، دار العودة - بيروت، ط: 1، 1980، ص: 5.

المقدمة وهذا ما ينفي أمر مصادرة حرية القارئ في إعادة إنتاج النص بطريقته الخاصة بعيداً عن سلطة المقدِّم وعما كتبه، مادامت العملية الإبداعية الحداثية تعتمد على ذكاء القارئ، وعلى مخيلته التي تمكنه من التحرر من سطوة كل مقدمة، بمخالفتها ومعارضتها ومحاورتها كذلك

التصور الثاني: لا يرى من يشايع هذا التصور أية جدوى من احتواء الكتاب الإبداعي على محطة التقديم، أو باقي الأشكال الأخرى للاستهلال. فهي، من زاويتهم، عتبة قد تشوش على طبيعة النص الإبداعية، ووشاية - بطريقة غير مباشرة - بأسرار النص المركزي الجوهرية. زيادة على ذلك، فإن الفضاء المناسب لتقديم العمل الأدبي، عليه أن يتموقع بعيداً عن الفضاء النصي بصفة عامة. فلا يصح - حسب هذا التصور - أن يسقط الأدباء فيما يتوق الأدب إلى تجنبه وتجاوزه.

ولو أمعنا النظر في هذا الأمر سنجد أن الخطاب الأدبي يتنكب عن أن يصبح خطاب تواصل مباشر (تعليق أو شرح أو تفسير)، ويسعى إلى أن يرتقي إلى مستوى التواصل الفني الرفيع المستوى. إذ إن رهان الإستراتيجية النقدية (وكل خطاب واصف) هو البرهنة والإقناع، في حين تروم الإبداعات إلى اجتراح مسارات نصية تخييلية مغايرة، كما تستهدف الإمتاع والمؤانسة بالدرجة الأولى.

يصبح الخطاب التقديمي، على هذا المستوى، خطاباً اختيارياً، لا يتوقف عليه إخراج الكتاب بالضرورة (عكس العنوان واسم الكاتب باعتبارهما محفلين إجباريين لا اختياريين). فلا تدخل

المقدمة في نطاق لزوم ما يلزم[9]، وبالتالي فهي تتدرج في نطاق استراتيجية الكتابة لدى هذا الكاتب أو ذاك، كما ترتهن بتقديراته الخاصة، أكثر مما هي قضية إجبارية، يطلبها التشكيل العام للكتاب طلباً

ولقد عرف عن العديد من الأدباء استغناؤهم عن خدمات هذا النص المحيط (أي المقدمة) ويمكن الإشارة، على سبيل المثال لا الحصر، إلى ميشو (Michaux)، وبيكيت (Beckett) وفلوبير (Flaubert) فهذا الأخير لا يخفي تذمره من المقدمة واحتجاجه على وضعها في بداية الأعمال الأدبية يقول فلوبير - وهو يعبر بوضوح عن رفضه القاطع لفكرة المقدمة - في رسالة لزولا: «لا ألوم إلا المقدمة فحسب رأيي، فالمقدمة تفسد عملك الذي يتصف بالحياد والسمو. إنك تفشي سرك، الأمر الذي يبدو ساذجاً. وتعبّر أيضاً عن رأيك، الشيء الذي - من منظور رؤيتي الشعرية (الخاصة) - لا يحق لروائي أن يقدم عليه»[10].

أما الأسباب التي دفعت هؤلاء لتبني فكرة إقصاء المقدمة فهي متعددة، ومختلفة. فمنهم من دعا إلى إبعاد المقدمة، لأن «النقاد لن يتكلموا إلا عنها» (جيرار جينيت على سبيل المثال)، وهي نصيحة تجد مبررها في طبيعة بعض الممارسات النقدية التي تستعيض عن قراءة النص بقراءة المقدمة، وبالتالي تبتغي من هذه المقدمات

9 -Gérard Genette: " Seuils", Op. , Cit. p: 152.

10 -Ibid .p: 213.

استخلاص استنتاجات نقدية يتم إسقاطها على النص المركزي بدون موازية.

كما يرى البعض الآخر أن المقدمة نص مضاف، ويعد في حقيقة الأمر إساءة حقيقية لجوهر عمل إبداعي يفترض فيه توفره على القدر الكافي من الاستقلال والاكتفاء الذاتيين المطلوبين لمواجهة كل الاحتمالات التداولية الممكنة»[11]. وعليه، فإن «العمل الجيد، لا يحتاج لتقديم»[12].

حتى إن افترضنا أن الهدف الأساس للمقدمة هو الحرص على حماية النص من التأويلات المغرضة أو المغلوطة، فإنها بذلك تنتهك عنصراً هاماً من عناصر الكتابة، ألا وهو عنصر الالتقاء المباشر مع النص بدون وسيط أو وصاية خارجية أو حكم قيمة مسبق، أو توجيه إلى هدف. وهذه كلها عوامل تعرقل الاتصال المباشر بالنص الأدبي، وتفسد على القارئ عملية التواصل غير الموجهة من هذه الجهة أو تلك. إنها تقلل من قيمة الأصالة في العمل الأدبي بصفة عامة.

ولتجاوز هذا المأزق، يقترح جيرار جينيت استراتيجية مضادة في التعاطي مع الخطاب التقديمي، استراتيجية قرائية قادرة على تصحيح هذا الوضع المقلوب الذي تروم فيه المقدمة استباق الحدث وتلخيص ما سيجري من أحداث من البداية. وهذا الاقتراح مفاده أن يتم تأجيل قراءة المقدمة لما بعد الاطلاع على النص، ذلك

11 - عبد العالي بوطيب: "العتبات النصية بين الوعي النظري والمقاربة النقدية"، جريدة: "العلم"(الملحق الثقافي)، السبت 28 أبريل 2001، ص: 11.

12 -Gérard Genette:" Seuils", Op .cit. p:216.

أن: «من أكبر سيئات المقدمة، أنها تؤسس للحظة تواصل غير متكافئ، وبالتالي أعرج، ما دام الكاتب يقترح فيها على القارئ التعليق القبلي على نص لم يعرفه بعد، لذلك فإن العديد من القراء يفضلون قراءة المقدمة بعد ما يعرفون عن أي شيء يدور النص»[13].

وأثناء مناقشته لمقدمة كتاب علم المنطق لهيجل، اعتبر دريدا المقدمة (الفلسفية) وهماً ميتافيزيقياً، وذلك في حالة ما إذا أقامت تصورها على فكرة «الامتلاء الدلالي» «**Plénitude Sémantique**»، أو الوصول إلى «التطابق» «**Adéquation**» بين الكتابة وإرادة القول، أو الاستباق «**Anticipation**»، أو التلخيص التقديمي للمعنى، فهي تصبح غير مقبولة «**Inadmissible**»، وموضع سخرية ما دامت تعيش في / وبهذا الوهم [الميتافيزيقي]»[14]. فالنص، حسب دريدا، ليس بنص ما لم يُخْفِ منذ الوهلة الأولى أسلحته الفنية وتيماته الأساسية، وقوانين تكوينه، وقواعد لعبته. إذ يغدو الأثر الأدبي، من هذا المنظور، عبارة عن فراغات ومساحات بيضاء ونقط غامضة، تحتاج من بين ما تحتاجه حرقة في الوصول إلى جوهرها لا تقل مكابدة عن حرقة الكتابة ذاتها.

على العموم، فإن الخطاب التقديمي غدا واقعة نصية ملموسة، وهذا ما أكده غوته (Gaut) في قوله: «منذ زمن طويل ونحن نصرخ

---

13 - Ibid., p : 219.

14 - Jean - Marie Schaeffer:"Note sur la préface philosophique ", in. "Poétique", N°69, 1987, p: 35.

بلا جدوى المقدمات، وعلى الرغم من ذلك فإننا نضع دائماً المقدمات[لأعمالنا الأدبية]»[15].

ثانياً: مستويات الخطاب التقديمي

ولتفادي كل خلط مصطلحي محتمل يستوجب المقام ضرورة إجلاء بعض الفروق الدقيقة والتمييزات الأساسية بين مفهوم المقدمة وبين مصطلحات أخرى يمكن اعتبارها رديفة لها أو شبيهة بها، منها المدخل والتمهيد والتصدير...

وعلى الرغم من كل التداخلات التي يمكن أن توجد بين هذه المفاهيم، فإن بعض القواميس تشير إلى فروق ضئيلة بين هذه المصطلحات ككل. هكذا يتمُّ تعريف «التصدير» «**Foreword**» بكونه شبيهاً بـ «المقدمة» «**Préface**» وبـ «المدخل» «**Introduction**»[16].

---

15 _ "Le nouveau Petit Robert", Dictionnaires Le petit Robert, Op .Cit. p: 1759.

16 - يتجلى هذا التداخل، في تعدد واختلاف التسميات المصطلحية التي يدور أغلبها في فلك الخطاب الافتتاحي، في قاموس: «المعجم الموحد لمصطلحات الإعلام» حيث نلفي بعض هذه المصطلحات الافتتاحية وما يعادلها على الشكل التالي: «**avant-propos**»، «**Préface**» = تقديم يستهل به الكتاب)، (توطئة = «**Prélude**»)، («**Entrée**» = مدخل)، («**Foreword**» = مقدمة)...

- يراجع في هذا الصدد: "المعجم الموحد لمصطلحات الإعلام"، سلسلة المعاجم الموحدة، رقم: 23، المنظمة العربية للتربية والثقافة والتعريب والعلوم، مكتب تنسيق التعريب، مطبعة النجاح الدار البيضاء، 1999.

إلا أن ما نسجله في هذا الصدد، هو أن التصدير ـ بصفة عامة ـ ليس من تأليف صاحب الكتاب، بل من وضع شخص آخر[17]. أما بخصوص المقدمة: فهي كل نص يتموقع في صدارة الكتاب، ويمكن أن يكون من وضع الكاتب نفسه أو من وضع غيره[18]. في حين يُعرَّف المدخل بكونه توطئة، يعرض فيها الكاتب بعض الأفكار عن موضوع كتابه للقارئ[19]. ذلك أن التمهيد والمدخل غالباً ما يرتبطان مباشرة بالموضوع، ويدخلان في متن الكتاب وذلك بتأطيرهما للقضايا الأولية ذات الأهمية.

ويوضح دريدا هذه النقطة بجلاء، حيث يرى أنه لا بد من التمييز بين المقدمة والمدخل على الرغم مما بينهما من تشابه، فهما مختلفان في الوظيفة. إذ «للمدخل علاقة أكثر نسقية وأقل تاريخية وظرفية مع منطق الكتاب، كما أنه متفرد، يعالج قضايا معمارية عامة وجوهرية، إنه يمثل المفهوم العام في تعدديته. أما المقدمات، وعكس ما سبق، فإنها تتعدد من طبعة إلى أخرى، وتستجيب لوضعية تاريخية أكثر اختبارية»[20].

---

17 - J.A .Cuddon: "Dictionary Of Literary Terms And Literary Theory", Penguin Books, England, Third Edition, 1992, p:350.

18 - "Le nouveau Petit Robert", Dictionnaires Le petit Robert ", 1993, p:1759.

19 - J.A. Cuddon.: "Dictionary Of Literary Terms And Literary Theory", Op. Cit. p: 454.

20 - Jaque Derrida:"La dissémination", Cité par :Jean - Marie Schaeffer :"Note sur la préface philosophique ", in. « Poétique », N°69, 1987, p:36.

ولئن كانت هذه التحديدات غير دقيقة، فلأن الخطاب الافتتاحي ظل متذبذباً بين مجموعة من المصطلحات التي تتعدد في المبنى والتي قد تتقاطع في المعنى. وهذا ما يمكن تلمسه في العديد من المصطلحات التي تشكل مرادفات للتقديم من مثل: الافتتاحية، التصدير، المدخل، المقدمة، قبل البدء...

باختصار شديد، يمكن القول إن الخطاب التقديمي هو خطاب:

- شارح: ويقوم بالتعليق على بعض جوانب الرؤية الإبداعية لدى الروائي.
- جدالي: يحاجج من خلالها الروائي بعض القضايا التي استأثرت باهتمام النقاد بخصوص أعمال الروائي.
- تبريري: يقوم بشرعنة بعض القضايا (الأخلاقية أو السياسية أو الاجتماعية).
- استقطابي يتعلق بتغيير الخلفية النظرية التي يحاول المؤلف تمرير تقاطيعها العامة من خلال المقدمة...

ولقد سعى النقاد إلى تسليط الضوء على الخطاب التقديمي من عدة مستويات لا يمكن تجاهلها في هذا المقام، وهذه المستويات هي كما يلي:

1. مصدر المقدمة

إن المقدمة، من منظور جيرار جينيت، عنصر نصي محاذ وداخلي «Péritextuelle»، وهي، أيضاً: إما أصلية «Originelle» (مواكبة للطبعة الأولى)، أو لاحقة (تصاحب الطبعة الثانية)

«Ultérieure»، أو متأخرة (عادة ما تكتب بنفس الوصايا النقدية في مرحلة متأخرة من عمر الكاتب) «Tardive». وهذه المقدمات إما أن يكتبها الكاتب ذاته «مقدمة ذاتية» «Auctorial»، أو يكتبها غيره «مقدمة غيرية» «Allographe».

ويميّز جنينت بين ثلاثة أصناف من المقدمين:

الأول: «المقدّم الحقيقي» «P. Réel»: إسناد مهمة التقديم لشخصية حقيقية وواقعية.

الثاني: «المقدم المتخيل» «P.Imaginaire» نسبة التقديم إلى شخصية من صنع خيال الكاتب.

الثالث: المقدمة المنسوبة إلى شخصية واقعية عن طريق الخطأ «P.Apocryphe»[21].

ومن المعلوم أن اختيار نوع من هذه الأنواع، يحدد بكيفية صارمة وضع المقدمة، ونمطها، وطريقة تلقيها. فالمقدمة اللاحقة لا تتوجه نحو نفس الأهداف التي تتجه نحوها المقدمة الأصلية، وليست للمقدمة الذاتية نفس غايات المقدمة الغيرية، وهكذا دواليك...

2. الطابع الجدالي للمقدمة

عكف هنري ميتران على دراسة القوانين العامة، المنظمة لكتابة المقدمة. وذلك من حيث الملفوظات والضمائر وتنظيم الكلام وفق أصناف المتكلمين والعبارات والمستوى الأيديولوجي والوظائف. وقد

21 - Gérard Genette:" Seuils", Op .Cit. 1987, p :166.

تعامل ميتران مع هذه المقدمات باعتبارها نوعاً خطابياً غني الأبعاد والدلالات، مركزاً على طابعها الجدالي: «فنادرة هي المقدمات، في ذلك العصر، التي لا تهاجم النقد بصفته مؤسسة، والنقاد باعتبارهم طبقة. حيث يصبح الناقد هو الحاجز الثالث الفاصل - دون سابق دعوة - بين المؤلف والقارئ، الذي على المقدّم القضاء على سلطته مسبقاً، محاولاً استباق الحجج النقدية، وإظهار بطلانها بشكل قبلي. ولتحقيق هذه الغاية يلجأ المقدّم إلى استخدام أسلوبي المديح والاتهام بشكل تناوبي»[22].

كما كشف لنا هنري ميتران، كذلك، عن الطابع الديداكتيكي الذي تتصف به أغلب المقدمات، معتبراً أن كل خطاب ديداكتيكي، هو خطاب إكراهي وإلزامي لا يقول «هذا هو العمل» فحسب، ولكن أيضاً: «هذا ما يجب عليكم الاقتناع به»، ذلك أن فعل "وجب" هو، من منظور ميتران، فعل - مفتاح في الخطاب التقديمي[23].

من هذا المنظور، فالمقدمة تندرج في نطاق علاقة النص الإبداعي بالنص الواصف التي تقرن التعليق بالنص الإبداعي. ذلك أن نقاد الأدب ينتجون منذ قرون «نصاً واصفاً» «Métatexte» دون علم منهم بذلك»[24]. ويغدو القارئ المبدع في هذه الحالة القارئ الأول والناقد الأول لعمله الإبداعي، حينما يصر على أن يجمع النص

22 - Ibid., p :27.

23 - Henri Mitterand: "Le discours du roman", Ed. P.U. F, Coll. Ecriture, Paris,1980, p :26.

24 - Gérard Genette: "Introduction à l'architexte", in: "Théorie des genres", Ed Seuil, Paris, 1986, p:157.

الإبداعي والنص الواصف بين دفتي الكتاب الإبداعي ذاته. إذ المؤلف «هو القارئ الأول لعمله، وهو أيضاً، وفي كثير من الأحيان، يعدُّ الناقد الأمثل لنصوصه الأدبية»[25].

إن الافتتاحية، تبعاً لما سبق، مصدر منهجي أساسي لملامسة القصدية العامة المتحكمة في توجيه القراءة، وهي «قصدية لا تعتني بالوقوف عند مصطلح بعينه، بل تعتني أساسا بشبكة من المصطلحات المتجاورة أو المتقابلة فيما بينها. بهذا المعنى، تكتسب الافتتاحية لغة واصفة تعدد مستوياتها التركيبية، غير أنها، رغم هذا التعدد تركز، إجمالا، على المنحين التاليين:

1) المنحى المنهجي للغة الواصفة.

2) المنحى المفهومي للغة الواصفة: السرد /الشعر/ الشعور بالغربة كوحدة مفهومية في فهم الأدب وقراءته...»[26].

من هنا يتم استحضار بعض الموجهات للتأكيد على الاعتبارات التي تبرزها المقدمة، وهي موجهات تفتح أفق انتظار القارئ، وتؤهله لفهم مختلف المفترضات التي يراهن عليها هذا المؤلف.

25 - Françoise Van Rossum-Guyon : " Critique du roman" Editions Gallimard, 1970, p:30

2[6] – عبد الفتاح الحجمري: "عتبات النص: البنية والدلالة"، منشورات [الر]ابطة، الدار البيضاء، 1996، ص: 49 ـ 50.

3 – وظائف المقدمة

يمكن حصر الوظائف التي تضطلع بها المقدمة فيما يلي:

1 – الحصول على قراءة.

2 – أن تكون هذه القراءة ملائمة.

3 – استقطاب القارئ.

هذه الأهداف تمكّنُ (أولاً) من جعل الأثر الأدبي نصاً مقروءاً «Etre lu»، وأن تكون قراءة هذا الأثر الأدبي قراءة جيدة (ثانيا) «Bien lu». وكأن النص معرض لأخطار القراءات المغرضة أو المغلوطة «Mal lu»[27].

ولا تكمن وظيفة المقدمة في ذلك الاستقطاب التجاري المألوف - كما هو الشأن بالنسبة للعنوان أو صورة الغلاف ـ ما دام هذا القارئ الذي انغمس في قراءة التقديم قد قطع خطوات هامة، تبدأ بالحصول على النسخة (من خلال اقتنائها أو إعارتها أو حتى سرقتها) ثم شروعه في قراءة العمل[28]، بل يجب النظر إلى مفهوم الاستقطاب بالمعنى الذي يتجاوز الإغراء والاستدراج (التجاري) إلى نوع آخر من الاستقطاب: يتعلق بتغيير الخلفية النظرية التي يحاول المؤلف تمرير تقاطيعها العامة من خلال هذه المقدمة...

تنطوي السطور السابقة على فكرة أساسية مفادها أن المقدمة تغدو شبيهة بـ «كيفية الاستعمال» «Mode d'emploi»[29].

27 -Gérard Genette :"Seuils", Op. .Cit. p:183.

28 -Gérard Genette :"Seuils", Op. .Cit. p:184.

29 - Ibid. p:194.

كما يحلو لنوفاليس (Novalis) أن يصفها به، فمن خلالها يحدد المؤلف الكيفية التي يجب التعامل بها مع المؤلَّف، حماية لمحتواه من التقدير الخاطئ. إنها، بالتالي، «كيفية الاستعمال» ـ لا بالمعنى التجاري المحض ـ التي تشدد على واجب الامتثال إلى «مواثيق القراءة»، التي تضمن نوع القراءة المجدية والفاعلة.

فالمقدمة هنا بمثابة بوصلة موجهة، يهتدي بواسطتها القارئ إلى القراءة الجيدة التي تجنبه كل شطط في التأويل والتقدير، لأنها عادة ما توجه القراءة، رغم أنها قد تكون مساعدة على تفكيك وتركيب المتن المقروء، «ومع ذلك فإن بعض المتون تنفر من كل تقديم، يظل انفتاحها خارجا على انغلاق المقدمات»[30].

وبهذا المعنى يغدو دور التقديم الأول هو تدشين النص، وافتتاحه «Ouverture». وكل تدشين يعني بالضرورة التعريف بهذا النص، من حيث هو ميثاق تواصلي من نوع خاص، يتم التوقيع عليه بين الكاتب والقارئ. هذا الميثاق الضمني تحدّدُ بنوده كيفيات تلقي النص الأدبي والتعامل معه في مستويي القراءة والتأويل. ولهذا تصبح عملية القراءة مشروطة بإدراج المتلقي، بطريقة غير مباشرة، في النسق المعرفي العام للكتاب، الذي تشكل المقدمة أحد مداخله الأساسية.

فكل افتتاح يعني بالضرورة التعريف بالخطاب، من حيث هو خطاب أو عقد تلفظ من نوع خاص، يتم إمضاؤه بين الكاتب والمتقبل، هذا العقد تحدد صورته ونوعيته إلى حد كبير «كيفيات تلقي النص

30 - محمد بنيس في مقدمة كتاب عبد الكبير الخطيبي: "الاسم العربي الجريح"، ترجمة: محمد بنيس، دار العودة ـ بيروت، ط:1، 1980، ص:5.

الأدبي والتعامل معه في مستويي القراءة والتأويل لذلك عادة ما تتضافر جملة من المعطيات النصية على إيضاح سنن الخطاب وبلورتها باعتبار أن كل خطاب هو نمط تواصلي من نوع خاص يستدعي تفكيكاً متميزاً لهذه المعطيات التي ذكرناها كثيراً ما تحوّلُ الخطاب إلى كلام عن الكلام أي إلى شرح وتعليق صريحين لنمطه وسننه»[31].

تفضي بنا الإيضاحات السابقة إلى أن الخطاب التقديمي هو:

– استباق خطابي: فالمقدمة عبارة عن تعليق سابق على محتوى نص لاحق لم تتم معرفته واستقصاء عوالمه بعد. كما أنها جواب ضمني عن سؤال مفترض يشغل بال الكاتب، ويقض مضجعه في علاقته بمحفل القراءة.

– خطاب مساعد: وهو عبارة عن تعاقد قبلي ضمني أو صريح بين المؤلف وقارئه من أجل ضمان حد أدنى من الفهم المناسب للعمل بعدياً...

– خطاب متعدد الأغراض، ومتنوع الأصناف: مقالة، رسالة، بيان أدبي...

– نص واصف: يختزل النص ويكثفه دون أن يعني ذلك أن قراءته قد تغني عن قراءة المتن.

31- جليلة الطريطر: "في شعرية الفاتحة"، مجلة: "علامات في النقد" (السعودية)، العدد 19، سبتمبر 1998، ص ـ ص: 150/151.

ثالثاً: الخطاب التقديمي الذاتي في الرواية العربية

ظلت بعض جوانب النص الروائي بعيدة عن التناول من قبل الدارسين العرب، ومن ضمن هذه الجوانب: الخطاب التقديمي في الرواية العربية. فقد كان الناقد العربي إما جاهلاً بقيمة هذه المقدمات أو متجاهلاً إياها، أو يجعلها تنصهر في إطار دراسة المتن بصفة عامة، مما أدى إلى إهمال ما أصبح يعرف بـ: «الخطاب التقديمي» «Le discours préfaciel».

ولو أمعنا النظر في هذا الأمر، لأمكننا القول إنه بإمكان الخطاب التقديمي أن يسلط الضوء على إشكاليات إبداعية متعددة، وذلك في حالة حصره «تاريخياً، وبنيوياً، وأن يوفر مجموعة من الأجوبة التي بقيت مغيبة أو مضمرة بصدد الكتابة الروائية العربية. تلك الأجوبة التي بقيت أسئلتها معلقة، سواء على مستوى سوسيولوجية القراءة الروائية العربية، أو على مستوى إيديولوجية كتابتها»[32].

وبما أن آليات الخطاب الواصف المعاصر طاولت ما يشكل لحمة النص وسداه، (أي النص والعتبات)؛ فقد جاءت الجهود، في هذا المجال، مفتونة بدهشة الكشف عن جوانب ثرية جداً في قضايا النص التقديمي. وتعززت تلك المجهودات بتنامي خبرة الناقد، كما تدعمت بالتحقق النصي الملحوظ لعناصر النص المحيط، نسبياً، بشكل لافت، ومثير للأسئلة.

32 - عبد الرحيم العلام: "الخطابات المقدماتية، محاولة في التصنيف"، جريدة: "العلم" (الملحق الثقافي)، العدد 944، السبت 7 أكتوبر 1989، ص: 8.

هذا ما يوصلنا إلى نتيجة مفادها أن تطور الخطاب التقديمي راجع إلى احتكاك الناقد العربي بهذه المعرفة المستجدة (إبداعياً ونقدياً) التي لم يعبأ النقد العربي التقليدي بوجودها حتى الأمس القريب.

ولكي نتمكن من معرفة خصوصية الخطاب التقديمي الجديد، كان لا بد من مقايسته بنظيره التقليدي بغية استجلاء القواسم المشتركة، أو طبيعة الانزياحات المستجدة التي من شأنها أن تفتح لنا أفقاً جديداً لقراءة عمودية لنماذج من المتن التقديمي العربي، مثلما يسعفنا ذلك الإجراء، في معرفة الثابت والمتحول في هذا الخطاب، والوقوف عند حدود تبدل، أو ثبات الاستراتيجية الخطابية لمقدمات الرواية العربية التقليدية منها والجديدة[33].

1 - خطاب المقدمات في روايات «الحساسية التقليدية»

لم يهتم كتاب الروايات التقليدية العرب بموضوع المقدمات أثناء الإخراج النهائي لأعمالهم الروائية، وهذا ما انعكس على طبيعة الخطاب النقدي التقليدي الذي لم يول العناية الكافية لهذا الموضوع.

33 - لا نسعى في هذه الدراسة إلى إعداد أنطولوجيا شاملة وجامعة للمقدمات الروائية في العالم العربي؛ وإن كان عملنا هذا - في صلبه - يستحضر هذه الإستراتيجية ضمنيا. فموضوع بحثنا لا يستهدف بالدرجة الأولى الخطاب التقديمي، ذلك أنه من أجل إنجاز هذه الانطولوجيا يحتاج الأمر، لا محالة، إلى تضافر الجهود المشتركة لمجموعة من الباحثين.

وبالعودة إلى ما كتبه نجيب محفوظ نسجل عدم اكتراثه بمسألة تقديم رواياته. وربما مرد ذلك إلى تصور مفاده أن المقدمة تتولى التعريف بالكتاب في غياب المتابعات النقدية لبعض هذه الأعمال، وهذا الأمر لم يكن وارداً لدى نجيب محفوظ الذي حظيت أعماله بمتابعات نقدية كبيرة.

أما يوسف السباعي فقد درج على افتتاح رواياته بمقدمات تمهيدية. ففي روايته: "بين الأطلال" يعتبر المقدمة بمثابة تحية صداقة لقارئ قديم، وتحية تعرُّف لقارئ جديد في الوقت نفسه. وهذا التقليد الأدبي، من منظور السباعي، أثار تساؤلات أحد قرائه الذي لم يستسغ استحضار المقدمة في جل رواياته، ورأى أنه لا فائدة منها. إلا أن يوسف السباعي لا ينفي دعاوى هذا القارئ: «فقد يكون على حق، فما حاولت من قبل أن أقرأ مقدمة كتاب، بل إني غالباً ما أتجاوز عن بضع كلمات الصفحات الأولى، وأبدأ القراءة من أول الكتاب»[34].

وإذا كان يوسف السباعي هو نفسه لا يستسيغ حضور هذه المقدمات، فما هو سبب إصراره على أن يكتب هذه المقدمات في صدارة رواياته؟

يجيبنا السباعي بقوله: «أحس برغبة في التحدث إلى قارئي، وأكره أن أجهد نفسي في كتابة كل هذه الصفحات، ثم ألقي بها إليه بلا كلمة واحدة بيني وبينه... بل أقدمها في صمت...

34 - يوسف السباعي: "بين الأطلال"، دار مصر للطباعة (بدون تاريخ)، ص: 6.

وانصرف عنه في صمت...بل حتى«سلامو عليكم» أو «خذ أقرأ هذه...علها تعجبك!»[35].

هكذا يكتب السباعي المقدمة ليشعر نفسه أنه لا يكتب الكتاب، ثم يلقي به في خضم متلاطم القراء، مجهول الحدود، مبهم التفاصيل، «بل أكتب لإنسان مميز معلوم أعرفه ويعرفني... وأحادثه ويجيب عليّ (...). فهذه المقدمة أعتبرها مجرد «سلامو عليكم»، فهي تحية صداقة لقارئ قديم، وتحية تعرف لقارئ جديد.. فإن لم يقرأها القارئ فلا سلام عليه، وإن قرأها فعليه السلام»[36]. هذا ما يؤكد لنا أن الكُتَّاب عادة ما تكون لهم فكرة مسبقة، ولو بشكل عام، عن عينة القراء الذين يتوجهون إليهم، إلا أنهم في نفس الوقت لهم معرفة عامة بالقراء الذين لا يرغبون فيهم أو يتجنبونهم[37].

ولئن كانت بعض المقدمات تجمع ما بين تقديم العمل من جهة، وممارسة قراءة نقدية جادة حول النص المقدَّم له من جهة أخرى؛ فإن الملاحظ هو أن تلك المقدمات لا تحظى باهتمام الناقد العربي (على الخصوص المقدمات التي تركز كثيراً على جانب نقد النص المعني بالأمر). إذ ظلت هذه النصوص مغيبة في إستراتيجية الكتابة النقدية بصفة عامة، وبهذا التغييب ظل فحوى هذه المقدمات غير فاعل في تطوير الممارسة النقدية بالنسبة للناقد العربي. ويعزو البعض ذلك إلى «عدم وجود تصور قبلي يتحكم في عملية كتابة

35- يوسف السباعي: "بين الأطلال"، مرجع سابق، ص: 6.

36- المرجع نفسه، ص: 8.

37 - Gérard Genette : " Seuils ",Op. Cit. p:197.

المقدمات، هذه التي أصبحت لها في مجملها وظيفة استهلاكية أكثر منها معرفية»[38].

أما أهمية الخطاب التقديمي، كما يؤكد ذلك الياس فركوح، فتكمن في كونه يحقق خطوتين مطلوبتين تماماً لكل عمل أدبي: «الأولى هي أن تحاور النص، وبذلك تكون قد أعدت إنتاجه، والثانية أن تحاور رأيا في هذا النص وأن تشتبك معه. وإن تمت المصادرة، فهي على رأي لا يخرج عن كونه مجرد انطباع أولي لقارئ عام. لذا أخلص إلى أن المقدمة لا تشكل مصادرة من حيث المبدأ، بل تحفيزاً على قراءة أخرى ومحاورتها»[39].

من أجل التوسع في إبراز هذه القضايا بشيء من التفصيل، سننتخب نموذجاً من نماذج الخطابات التقديمية الذاتية. وذلك بغية التعرف على مكوناته، والتوقف عند خصائصه الشكلية ووظائفه الفنية.

1-1 - خطاب تقديمي محكوم بالهاجس الإيديولوجي

يفتتح عبد الكريم غلاب: "دفنا الماضي"[40]، من الناحية الشكلية المظهرية، بمقدمة تمهيدية، هي بمنزلة مدخل أساسي لولوج عالمها

38- عبد الرحيم العلام: "الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية، محاولة في التصنيف"، مرجع سابق، ص: 23.

39- "مواجهة مع الياس فركوح في رواية «أعمدة الغبار»"، حاوره محمد عبد القادر، مجلة: "الجديد في عالم الكتب والمكتبات"، العدد 14، صيف 1997، ص ص: 29 ـ 30.

40- عبد الكريم غلاب: "دفنا الماضي"، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ص: 6.

الروائي، وربط علاقة تواصلية حقيقية معه. وتشي هذه المقدمة بانخراط الروائي المباشر في أتون الصراع الاجتماعي، المتسم بالفوران والغليان، معلناً انحيازه الواضح إلى تيار الالتزام في الإبداع.

من أجل تفكيك معطيات هذه المقدمة التي لها أهمية قصوى في تاريخ الأدب المغربي المعاصر، سنركز مقاربتنا على المحورين التاليين:

1 ـ 1 ـ 1 ـ محتويات الخطاب التقديمي

يبرز غلاب في مقدمته الذاتية التي صدّر بها "دفنا الماضي" طبيعة النقاش الضمني الذي كان دائراً إبان كتابة مقدمة الرواية[41]. وقد تمحور هذا النقاش، بالأساس، حول ماهية الأدب ووظائفه. حيث يعرض عبد الكريم غلاب وجهة نظره الخاصة فيما هو متداول من الآراء، كما لا يفوته اقتراح الحلول للمشاكل الأدبية التي كانت عالقة.

إن هذه المقدمة تتضمن بعض عناصر النظرية الأدبية، من منظور تلك المرحلة، كالحرص على التعيين الجنسي للأثر الأدبي: «دفنا الماضي رواية ملتزمة»[42]، وتحديد ماهية هذا الجنس الأدبي: «فهي

41- يجدر التنبيه إلى أن عبد الكريم غلاب شرع في نشر حلقات هذه الرواية في جريدة: "العلم" ابتداء من العدد المؤرخ بـ 10 أكتوبر 1963. كما صدرت في كتاب، وذلك عن المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع ببيروت بدون تاريخ، على أن المقدمة ذُيّلت بهذا التاريخ: 31 مارس 1966.

42- عبد الكريم غلاب: "دفنا الماضي"، مرجع سابق، ص: 6.

ليست تاريخاً ولا سرداً عابراً للأحداث، ولا إغراقاً في الخيال»[43].
وتبعاً لذلك، تصبح "دفنا الماضي" «رواية ملتزمة لم تعش مع أبطالها محايدة»[44].

أما أبرز مظاهر هذا الالتزام، فتكمن في أن الرواية «لم تصور الأحداث تصوير السائح الذي يعيش سياحته بلا قلب، مثلما يفعل بعض الكتاب الذين يصورون ملامح من مجتمع الماضي، بعقلية فولكلورية...». كما أنها لا تستهدف مجرد سرد الأحداث والوقائع، «ولكن أهميتها [تكمن] في تحليل النفسية التي كانت وراء الحادث»[45]. وبذلك الموقف الملتزم، يعتبر غلاب نفسه منخرطاً في قلب المعارك المصيرية التي شهدها مجتمعه، إذ يستطرد في هذا السياق قائلاً: «وأحسب أني بهذه الرواية كنت في صميم المعركة التي خاضها جيل القنطرة، وذلك هو التزام الكاتب مع مجتمعه وشعبه»[46].

وإذا دققنا النظر فيما سبق، يتبادر إلى أذهاننا الطبيعة السجالية لهذه المقدمة، وكذا الطابع الوثوقي الذي تصدر عنه، إذ يحاور المقدِّم من خلاله مجموعة من الأفكار والتصورات التي جعلها موضوعاً لتقديمه، وهدفاً لنقده. وذلك بعد الإعلان الصريح عن انحيازه المطلق إلى تيار الالتزام ضدا على كل الخطابات الأدبية الأخرى التي كانت تروم تكريس مبدأ الفن من أجل الفن، وضدا،

43- المرجع نفسه، ص: 5.
44- المرجع نفسه، ص: 6.
45- المرجع نفسه، ص: 6.
46- عبد الكريم غلاب: "دفنا الماضي"، مرجع سابق، ص: 6.

كذلك، على الفن الذي يدعي وقوفه موقف حياد من الصراعات التي يشهدها الواقع الاجتماعي.
كما أن المقدمة ـ بوصفها نصاً محيطاً ـ تعيد بعث محيط النص، وتقدم حوله إيضاحات متعددة، توفر له بعداً تداولياً حياً، ما دامت هذه الرواية هي أصلاً: «انبعاث لرواسب عديدة من فترة المخاض في المغرب. هي فترة عاشها شعب بلادي بكل وعيه وتفتحه على العالم الجديد... الخ»[47]. كل هذا وغيره، يجعل من هذه المقدمة، وثيقة تاريخية هامة في مجال تطور فن الرواية في المغرب.

1 ـ 1 ـ 2 ـ وظيفة الأدب من خلال المقدمة

في البداية لا بد من التأكيد على أن هذا الخطاب التقديمي يشير بطريقة صريحة أو غير مباشرة إلى بعض التصورات الأدبية والفكرية التي جعلها محور حديثه. وهذه التصورات التي تعتمل في هذه المقدمة هي على التوالي:

– تيار الالتزام: تشي المقدمة بحضور غير مباشر[48] لتأثير كتاب الفيلسوف الفرنسي جون بول سارتر الشهير: "ما الأدب؟".

47- المرجع نفسه، ص: 5.
48- يرى محمد برادة ضرورة التوقف عند التأثيرات والانعكاسات التي خلفها كتاب: "ما الأدب؟" في حقل الأدب العربي الحديث منذ الخمسينات،، بوصفه قد تزامن مع لحظة تمفصل ثقافية وسياسية، أعطت للأدب العربي إبداعات مغايرة لما قبلها».
– محمد برادة: "تحولات مفهوم التزام في الأدب العربي الحديث"، مجلة: "نزوى"، العدد: 25، يناير 2001، ص: 19.

وهو الكتاب الذي يحاول الإجابة عن سؤال «الأدبية» (أي المقاييس والتحققات النصية التي تجعل من كتابة ما أدباً). فقد ركز سارتر على مسؤولية الكاتب والتزامه، ودوره في التغيير الاجتماعي، في مقابل الدعوات التي كانت تدعو إلى تخليص الأدب من المشاركة في الصراع الاجتماعي والسياسي، وجعله مهتماً بالشكل واللغة وجمالية الكتابة، بعيداً عن التسخير والتوظيف[49].

وإذا تأملنا خصوصيات هذه المرحلة من مراحل تاريخ المغرب المعاصر، تبين لنا أنها كانت تتسم بالغليان والاضطراب، وجاءت المقدمة لتعكس حدة هذا المخاض، مساهمة بذلك في نشر ثقافة تلهب الحماس، وتعلن استراتيجية الثورة كأساس للتغيير. إلى غير ذلك من الشعارات التي تنتمي إلى قاموس الرومانسية الثورية الذي لازم جيل الاستقلال وما بعده.

هذا النوع من المقدمات، هو في واقع الأمر، عبارة عن وعاء للإيديولوجيا، على حد تعبير هنري ميتران. ما دامت المقدمة عبارة عن «ملفوظ يأخذ صبغة العقيدة»[50]. وبالتالي تغدو وظيفتها الأساسية هي تقديم تصور كاتبها حول بعض القضايا العامة التي لها صلة بالفضاء العام الذي كُتِبتْ فيه الرواية.

ويبدو أن عبد الكريم غلاب كان أشد اقتناعاً بأنه ليس كافياً أن يكون المبدع ملتزماً، ولكنه، أيضاً، من المهم جداً أن يكون القارئ ملتزماً كذلك. لأن الكاتب ـ كما كان دائماً ـ هو ذات فردية منعزلة،

49- محمد برادة: "تحولات مفهوم التزام في الأدب العربي الحديث"، مرجع سابق، ص: 18.

50- Henri Mitterand: "le discours du roman" ,Op. Cit. p:26.

بينما يشكل القارئ مجموعة اجتماعية. إذ إن تطوير المجتمع، وتثويره مرهون بالكتل والطبقات الاجتماعية بالأساس. هذا ما حدا بدعاة الالتزام (عربياً وعالمياً) إلى ربط مصير الأدب بالطبقة العاملة. وإذا كان العمال لا يقرأون ـ على الأقل ـ «الآداب الجميلة» «Les belles littératures»، فإنه على الكاتب الواعي بمسؤولياته التاريخية أن يبدأ باستمالة الطبقة العاملة لتلعب دور القارئ.

إلا أن كيفية استيعاب هذا المبدأ (مبدأ الالتزام) وتَمثُّلِهِ في عالمنا العربي، شابه الكثير من التشويه، وجعله يسقط في دائرة التبسيط والفجاجة. فقد كانت الفورة الإيديولوجية سبباً وراء تغييب أسئلة نقدية ذات أسس فلسفية متقدمة في تصور هذا المفهوم، لذلك «سرعان ما اتخذ مفهوم الالتزام دلالة اختزالية، شعارية بالدرجة الأولى»[51].

– **تيار الفن من أجل الفن:** معروف أن هذه الحركة الفنية كانت لا تستهدف غاية سوى خدمة الفن لذاته. ومن هذا المنظور الفني، فإن هذا الأدب يجب ألا يسخر لخدمة القضايا النفعية (الأخلاق، السياسة، الأيديولوجيا...)، وأن كل ما من شأنه أن يجعل الأدب فناً للاستهلاك الجماهيري البسيط هو إفراغ له (أي للأدب) من حمولته الجوهرية، وإحالته إلى فن سطحي مبتذل.

وضداً على هذه المنطلقات الفنية، انبرى غلاب، في مقدمته، للرد على هؤلاء الكتاب الذين اختاروا العزلة والانفصال عن الذوق

---

51 - محمد برادة: "تحولات مفهوم التزام في الأدب العربي الحديث"، مرجع سابق، ص: 22.

العام، والذين لا يجدون غضاضة في اعتبار الجمهور ككتلة من الغرائز السطحية التي لا ترقى إلى مستوى ما يكتبونه.

- تيار الفرنكفونية: لا يخفي غلاب معارضته المبدئية الحادة لهذا التيار الأدبي في الكتابة المغربية، الذي يجعل نفسه في خدمة السائح الأجنبي، وتقديم ما يرغب، إرضاءً لذائقته الأدبية، حتى وإن كان ذلك على حساب أصالة الثقافة المغربية التي يتم تشويهها، وهو ما يمكن تسميته بـ «فلْكَرَة التراث» (أي إضفاء الطابع الفلكلوري على الأعمال الإبداعية لتكتسب حدا أدنى من المقروئية لدى القارئ الأجنبي، وبالمواصفات التي يرتضيها). الأمر الذي يؤدي إلى تشويه صورة المغربي، ويعطي تصورا مغلوطا على واقع المغاربة الاجتماعي والسياسي والأخلاقي، في زمن كان المثقفون المغاربة يرفعون فيه شعاري: «التعريب» و«المغربة» على أصعدة مجتمعية عدة، في مواجهة ما تبقى من ثقافة المستعمر، ومن رأسماله الرمزي، حسب المناهضين لهذا التيار في الثقافة المغربية المعاصرة...

تأسيساً على ما سبق، يمكن اعتبار مقدمة: "دفنا الماضي" بمنزلة خطاب تقديمي موسوم بالطابع السجالي الذي يجادل فيه الكاتب تصورات مختلفة في قضايا الأدب والسياسة والفكر...

وأهم ما تضمنته هذه المقدمة:

- إعلان الكاتب انحيازه إلى تيار الالتزام، الذي يعتبر أن للكاتب مسؤولية محددة في عملية التغيير الاجتماعي.

- اعتبار المقدمة صدى صارخاً للفوران والغليان السياسي والاجتماعي والثقافي الذي عرفته مرحلة السبعينيات، التي دبج فيها الكاتب مقدمة روايته.

- تضمين الخطاب التقديمي لوجهة نظر الكاتب حول مفهوم الإبداع (الرواية أساساً) ، وكذا نموذج قراءته.

2. خطاب المقدمات في روايات «الحساسية الجديدة»

لا بد من التذكير أن بعض هذه المقدمات تكون مفعمة بحس جدلي. فالمقدمات تظل متفاعلة مع أسئلة الراهن، ومرهونة بحركية المجتمع وزخمه. ففي ثنايا سطورها نستطيع قراءة الخلفيات المعرفية التي يتأطر الروائي ضمنها، ومدى تحقق تلك الخلفيات النظرية على مستوى الكتابة الروائية نفسها في حالة الانتقال إلى تحليل النص برمته.

ولقد وجد العديد من كتاب الرواية الحداثية في العالم العربي ضالتهم في توقيف القارئ في فضاء الخطاب التقديمي المميز، لإثارة انتباهه إلى قضية ما، سواء بطريقة فيها الكثير من اللباقة واحترام المخاطب، أو من خلال إعلان تحديهم[52] لهذا القارئ في سياق استفزازي صريح أو ضمني...وهذا ما يؤكده هنري ميتران الذي

---

52 - Bernard Valette: "Esthétique du roman moderne", Ed. Nathan, Deuxième édition, Paris, 1993, p : 156.

يرى أنه نادراً ما نجد مقدمات «لم تهاجم النقد كمؤسسة أو النقاد كفئات»[53].

من هذا المنطلق الأخير، سيحوّل فاضل العزاوي في: "الديناصور الأخير" الخطاب التقديمي إلى فضاء للسخرية الماكرة من ممارسات ثقافية مستشرية يراها متخلفة في عالمنا العربي، وذلك بعد نشره لإحدى قصائده التي وسمها بـ «القصيدة ـ الرواية».

فتحت عنوان مثير: "إيضاح مشترك من المؤلف وبطله (س) الذي يلقب بالديناصور وبأسماء أخرى"، يوضح المؤلف ما يلي: «يود المؤلف وديناصوره أن يشكرا جميع النقاد الذين كتبوا عن هذه الرواية ـ القصيدة منذ ظهورها (والحقيقة أن ما كتب عنها كثير جداً بحيث يتجاوز حجمها بعدة مرات) لا لأنهم امتدحوها، فذلك شيء لا علاقة للمؤلف وديناصوره به، وإنما لأنهم حاولوا أن يغامروا في الدخول إلى مغارة الوحش، حيث يصطدم المرء في كل خطوة من خطواته بأسرار وطواطم ظلت مخفية طيلة عشرات الألوف من الأعوام. ومع ذلك فإن الديناصور انزعج قليلاً إزاء بعض الذين انتقدوه لهذا السبب أو ذاك، وكاد يفترسهم لولا حكمة المؤلف في تهدئته والتخفيف من غضبه، وذلك برواية بعض القصص المضحكة، والنكات عن ناقد كان يقدم دراسات مفصلة عن كُتب لا وجود لها لكتّاب لا وجود لهم على الإطلاق...»[54].

53- Henri Mitterand:" le discours du roman", Op. Cit. p:27.

54 - فاضل العزاوي: "الديناصور الأخير"، دار ابن خلدون، بيروت، ط:1، 1980، ص: 7.

في حين عمد عبد الله العروي في مقدمة: "أوراق" إلى إعطاء تصور معين حول إشكالية التجنيس التي شكلت العنصر المحير في تلقي هذا الكتاب، حيث يشرح لأولئك النقاد الذين لم يستسيغوا تسمية: "أوراق" بـ «سيرة إدريس الذهنية»، فحوى ما يبتغيه من هذه التسمية الطريفة، لتتكشف مقدمة "أوراق" عن كونها موقعاً متميزاً لبلورة مواصفات العلاقة التعاقدية المفترضة بين المبدع والمتلقي.

ومن كل ذلك، ندرك أن الكاتب يحتمي وراء المصلحة الخاصة لمشروعه، ويعرض نفسه رافعاً للجور، ومن واجبه أن يصحح وضعاً مغلوطاً، واضعاً بذلك حداً لانتشار التأويلات غير المرغوب فيها أثناء قراءة هذا الكتاب المفتوح، ومن مسؤولية الكاتب، كذلك، تدارك الموقف قبل فوات الأوان، وإلا سيكون مفعول تعميم تلك القراءة المغلوطة وبالاً على صاحب الكتاب...

ففي نظير هذه النصوص الروائية المستعصية على الفهم البسيط، استغل الروائي الحداثي مساحة التقديم واعتبرها فضاء متميزاً. وهذا ما ندركه من خلال تلك المقدمات المختلفة التي تروم إعطاء أفكار أولية حول مفهوم الكاتب للكتابة الروائية، وكذا تصوره لطبيعة القراءة المنتجة، وهذا ما نستشفه من مقدمة محمد عز الدين التازي لروايته: "أيها الرائي".

يستوقف عز الدين التازي قارئه، ويطلعه على جملة الأفكار والهواجس والتصورات التي تحكم كتابته الروائية. يقول في هذا الصدد: «أتردد قبل أن أفتح الأوراق، سأفتحها وأقرأ، علي أنجح في تجديد العلاقة الدموية مع نص ما، علاقة الكوابيس والأوهام ورؤى اليومي. سأبدأ من ذلك النص الذي يشبه علاقتي بأمي، أو حتى

علاقتي بك أيتها العزيزية، نص عنيد، غضوب، عاشق، بادئ من حيث لا ينتهي، طموح ويحب الحياة والصخب إلى حد أن يصبح ثرثاراً أحياناً، ساخراً يخرج لسانه لبعض القراء، مترقرق كالموجة، متعال، متمنع لا يقبل أن يبتذل نفسه في اتجار رخيص أو غال أو أن يعطي خباياه إلا لمن يعشقه»[55].

هكذا غدت المقدمات في الرواية الحداثية أكثر التباساً، ولم تعد لها تلك الوظيفة البسيطة التي قد تتجسد في حماية النص من القراءة المغلوطة، بل تحولت إلى فضاء للتوقف على بعض الرؤيات الإبداعية غير المسبوق إليها. من هنا نسجل أن كتاب «الحساسية الجديدة» في الرواية والفكر والفن كانوا أحوج ما يكونون إلى توضيح مذهبهم، «لأنه مرتبط أشد الارتباط بقضية التلقي، لمخالفتها الجارفة للأشكال الفنية التقليدية والجديدة...»[56]، وذلك ما سمحت به المقدمات في هذا المجال.

2-1- من أجل خطاب تقديمي مكاشف

تدخل مقدمة صنع الله إبراهيم لروايته: **"تلك الرائحة"**[57] في ما يمكن توصيفه بمرحلة **«ما قبل النص»** **«Avant – Texte»**. وهو

55 - محمد عز الدين التازي: "أيها الرائي"، دار الأمان – الرباط، ط:1، 1990، ص: 6.

56- إبراهيم السعافين: "جماليات التلقي في الرواية العربية"، مجلة: "فصول"، المجلد السادس عشر العدد الثالث، شتاء 1997، ص: 97.

57 - صنع الله إبراهيم: "تلك الرائحة"، دار قرطبة، الدار البيضاء، الطبعة الكاملة الأولى، 1986 .

مظهر من مظاهر التعالي النصي الذي له قيمة تعليقية بالأساس. إذ يسرد فيه صنع الله ما تعرض له هذا النص الإشكالي من منع وبتر وتشويه بسبب سلطة الرقابة، وكأنه بذلك الصنيع يدعو القارئ إلى «زيارة، منظمة أو مرتجلة، لمختبره قصد اكتشاف السبل والوسائل التي بواسطتها أصبح [النص] على شكله الراهن. فيميز، مثلا، ما كان في الأصل عمّا آل إليه أثناء التأليف»[58].

ويعتقد بيير – مارك دو بيازي Pierre – Marc de Biasi أنه حين يكتمل ملف تكوّن عمل أدبي منشور، فهو يقطع، عادة، أربع مراحل كبرى وهي: «مرحلة ما قبل الكتابة، مرحلة الكتابة، مرحلة ما قبل الطباعة، مرحلة الطباعة. ويمكن تقسيم كل مرحلة من هذه المراحل الأربع بدورها، إلى عدد من الأطوار، وعدد من الوظائف ترتبط بها نماذج خاصة من المخطوطات»[59].

ولا شك أن العلاقات القائمة ما بين النقد النصي، والنقد التكويني قد تم البحث فيها بصورة ناجحة في السنوات الأخيرة، من قبل علماء السرد والشعرية. ويمكن اعتبار هنري ميتران نموذجاً في هذا المضمار، وذلك من خلال قراءته للكراريس الإعدادية للنص الروائي عند إميل زولا، وبالأخص **المسودات** Ebauches، **ودفاتر البحث** Les carnets d'enquêtes **والملاحظات** Les notes، وهو ما يدعوه هنري ميتران بـ «**الأرشيف الروائي**» Archives

58 - G. Genette: "Seuils", Op. Cit. p:368.

59 - بيير – مارك دو بيازي: "النقد التكويني"، ضمن: «مدخل إلى مناهج النقد الأدبي»، تأليف مجموعة من الكتاب، ترجمة: رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة عدد 221، مايو 1997، ص: 23.

Romanesques [60]. كما ساهمت الأبحاث التكوينية النصية بشكل كبير في تزويد علماء السرد بأدوات مادية للتفكير تتصل بمنهجهم وبأهدافهم التحليلية، وذلك من خلال ملفات عدد من كبار الكتاب الروائيين أمثال: بروست وبلزاك وزولا... الخ.

وهكذا، فإن إبراز وفهم خصوصية النص من خلال الصيرورة التي أدت إلى ظهوره إلى الوجود / ولادته، هو مشروع هذه المقاربة النقدية التي تحتل، كما سنرى، مكانة خاصة في بانوراما الخطابات التقديمية النقدية المعاصرة، والتي تدعو إلى أوسع مشاركة ممكنة مع جميع المناهج الرامية إلى تأويل النص.

ويؤكد جيرار جينيت على أن «الوظيفة الرئيسية لمقدمة الكاتب الأصلية هي «تأمين قراءة جيدة للنص»[61]، الرأي نفسه عبر عنه هنري ميتران لدى قوله: «كل مقدمة تسعى، في نفس الوقت، لاستخراج نموذج إنتاج النوع الأدبي المتكلم عنه، بالإضافة أيضاً إلى نموذج قراءته»[62]. وهذا ما يفسر في الوقت ذاته سر إصرار بعض الكتاب على إرفاق أعمالهم بمقدمات ضافية يعتبرونها ضرورية لاستيفاء مكونات الكتاب، وذلك ما تشي به مقدمة صنع الله إبراهيم في روايته: "تلك الرائحة".

وإذا كان النص ذاته قد بلغ هذه الدرجة من الأهمية، فما هي الدواعي المختلفة التي دفعت الكاتب - بإصرار شديد - على إيراد الخطاب التقديمي بشقيه الذاتي والغيري؟

60 - henri Mitterand: " le Regard et le Signe: Poétique du roman *Réaliste et Naturaliste*", Ed. P. U. F., Paris, 1987, p:76.

61 - Gérard Genette: "Seuils", Op. Cit. p:183.

62 - Henri Mitterand: "Le discours du roman", Op. Cit. p:26.

والجدير بالذكر أن متخصصي الأدب العربي الحديث يعتبرون: "تلك الرائحة" رواية حاسمة في التاريخ السياسي والأدبي على السواء خلال الستينيات. إضافة إلى أن الروائي لا يضمّن آراءه الأدبية في روايته فحسب، بل يحشد العديد من الصور، والمشاهد التي أثارت حنق السلطات، ملقياً المزيد من الأضواء الخافتة تارة، والكاشفة تارة أخرى على حقيقة الظروف، والملابسات التي لازمته في المعتقل، وعلى طبيعة التطورات السياسية والفكرية والفنية التي أعقبت فترة الستينيات.

كما تعدُّ مقدمة رواية: "تلك الرائحة" من بين المقدمات المتميزة في تاريخ الخطاب التقديمي العربي، سواء على صعيد كمّ الصفحات التي بلغتها (14 صفحة)، أو على صعيد عينة المضامين التي انطوت عليها، فهي بمنزلة «مقدمة - بيان» «La préface- manifeste» تحكي قصة هذا العمل الأدبي بما في ذلك: ظروف وحيثيات ظهوره، بالإضافة إلى ما تعرض له من أنواع المنع والتهميش، من المؤسسة السياسية ورقابة المجتمع المدني، بعد أن تجرأ على ملامسة قضايا حساسة[63] تدخل في نطاق المحرمين (السياسة والجنس). مرتكزاً على هامش الحرية الذي كان يُسمح به للكاتب أن ينطلق على سجيته مفترضاً حسن النية في قرائه، مدركاً أن قيم

63 - إن ما يسمى عند البعض بعنصر «الفضيحة» الذي تثيره بعض الآثار الأدبية (Le scandale) لا يكون مرده فقط إلى جانب الإيروتيكي (L'érotisme)، أو إلى مظاهر الإلحاد والكفر (Impiété) التي قد تستشف من بعض فقرات النص، ولكن مردها، أيضاً، إلى طرافة الشكل وجدته.

- Maurice Couturier :"La figure de l'auteur", Ed. Seuil, Paris, 1995, p :123.

الثورة تحول بينهم وبين البحث عن الإثارة، واعتبارها هدفاً من وراء قراءة الرواية.

فقد دشنت بداية الستينيات زمن الخيبة والانتكاسات والهزائم، كما حرضت هذه المرحلة على إعادة نظر لا تتوقف عند القشور من الظواهر المجتمعية، بل تمس الأعماق والجذور. وذلك كله لمحاولة فهم ما جرى ويجري على الساحة العربية من مظاهر التردي السياسي: ظاهرة القمع الذي سلط على الرأي الآخر بدون هوادة، مقابل الإعلاء من شأن الخطاب الواحد إلى حد إضفاء القداسة عليه.

وقد كان المثقف في طليعة المستهدفين من حملات القمع والتهميش في مجتمع تستفحل فيه نزعة الاستهلاك، وتتعمق فيه مظاهر الصراع الاجتماعي، ويضيق هامش الحريات العامة إلى حد الانحسار. وهذا ما يدعونا إلى تسجيل الحضور القوي لتجربة المعتقل، التي نقلت الخطاب الروائي من ثنائية الأنا والآخر (الغرب أو المجتمع...)، إلى ثنائية الأنا وقمع الواقع المشخص في المؤسسة السياسية التي جعلت من حقل الإبداع فضاء ملحقاً بتصوراتها الأيديولوجية، واعتبرت كل من يتزاح عن هذه الرؤية العقائدية في الفن كما في السياسة عنصراً مخلاً بأسس الدولة، وبمقوماتها السياسية والروحية.

ففي مقدمته الاستهلالية لرواية: "تلك الرائحة"، وتحت عنوان «على سبيل التقديم»، يرفع صنع الله الستار عن مسار الرواية في مواجهة سلطتين أساسيتين: رقابة الدولة أولاً، ثم المجتمع المدني (والناشرون جزء منه) لا في مصر وحدها بل في العالم العربي بأكمله ثانياً. فهي مثال المقدمة المتقدة التي ارتأى صاحبها التشديد على ظروف النشر بالدرجة الأولى...

أ ـ الرواية في مواجهة رقابة المؤسسة السياسية

جدير بالملاحظة أن "تلك الرائحة" كتبت بعد تجربة صنع الله إبراهيم التي تربو على خمس سنوات في السجن السياسي (يناير 1959 ـ أبريل 1964)، وفيها العديد من القرائن التي توحي بكون هذه الرواية شبيهة بالسيرة الذاتية. فالشخصية الرئيسية ـ التي تظل بلا اسم ـ تتماثل مع شخصية المؤلف في الخروج من السجن لمواجهة واقع جديد يدفع إلى الاغتراب، يراه الروائي هلامياً وهمياً في بعض مظاهره وممسوخاً، عالم لا تقود فيه معاناة الإنسان إلى غد مشرق بل تزيد من غربته، وتحثه أن يتعلم كيف يتعامل مع مستجداته الطارئة التي مست كل المستويات المجتمعية.

كما يذكرنا الروائي في مقدمته بالسياقين الذاتي والموضوعي اللذين كتبت فيهما هذه الرواية: «كنت ـ عندما كتبت "تلك الرائحة"ـ خارجاً لتوي من السجن، خاضعاً للرقابة القضائية التي تستلزم الحضور القسري في المنْزل من غروب الشمس حتى شروقها. وكنت أقضي بقية اليوم في التعرف على عالم ابتعدت عنه أكثر من خمس سنوات. وما أن آوي إلى حجرتي، حتى أجد نفسي مدفوعا لأن أسجل بلمسات سريعة ما مر بي من أحداث ومشاهدات كانت تهزني بعنف وتبدو لي عجائبية. ثم أزيح هذه اليوميات جانباً وأعود إلى رواية، بدأتها في السجن، عن عالم الطفولة»[64].

64 - صنع الله إبراهيم: "تلك الرائحة"، دار قرطبة، الدار البيضاء، الطبعة الكاملة الأولى، 1986، ص: 8.

لم تكد طباعة الرواية تنتهي حتى صدر الأمر بمصادرتها. ففي محاولة منه لإنقاذ كتابه، ذهب صنع الله لمقابلة طلعت خالد أحد معاوني عبد القادر حاتم وزير الإعلام - في ذلك الوقت - وكان برفقته بعض كبار موظفي مصلحة الاستعلامات، كأنما حضروا ليتسلوا، ويتفرجوا على الكتاب المذكور كظاهرة اجتماعية، تثير فيهم نوعاً من الفضول الساخر الذي يحمل في طياته حقداً دفيناً تجاه شخصية الكاتب. وكانت نسخة من الرواية الصادرة مبسوطة أمامهم، وقد غطتها ملاحظات بالقلم الأحمر.

ب - الرواية في مواجهة المؤسسة النقدية

لم تتوقف معركة صنع الله إبراهيم عند ردود فعل المؤسسة السياسية فحسب، بل كان يتصدى، كذلك، لجبهة أخرى لا يقل فيها الصراع شراسة، حيث جيوب المقاومة ضد كل ما هو جديد أو مغاير، أو لا ينسجم مع نغمة المرحلة (الواقعية الاشتراكية) على صعيد الرؤية الفنية. فعناصر الممانعة مترسخة في طبيعة النقد المحافظ من جهة، ونظيره الإيديولوجي من جهة أخرى.

1. الخطاب النقدي التشنيعي

لا بد من الإشارة إلى التفاعل التواصلي بين النص والسياق السوسيوثقافي: وذلك من خلال استحضار كل من الوضعيات الاجتماعية، العوامل المساهمة والقواعد، المعايير الاجتماعية والأعراف

التي يجب ملاحظتها في طبيعة هذه الأحوال، والتي تحدد في المجموع من يستطيع أو عليه قول ماذا؟ في أية لحظة؟ وبأية طريقة؟ كل هذا يوصلنا إلى نتيجة مفادها أن تحليل النصوص يقتضي مقاربة متعددة الأبعاد[65].

وبناء على كل ما سبق، نقول إن الرواية العربية رأت النور في حقل ثقافي تلقيني مسيطر. وهذه الثقافة تسعى جاهدة إلى إلغاء النقيض، بارتكازها على «سلطة النص الديني باعتباره مرجعاً شمولياً للعالم (...) وينظر إلى المعارف ويقف فوقها، فاصلاً بين «المعارف النبيلة» و«المعارف الدنيئة»، واضعاً الفرق بين المحلل والمحرم والمقبول والمكروه»[66].

فالممارسة النقدية تعتبر صدى لدى سلطة حضور هذه العوامل السوسيوثقافية وتغلغلها في المشهد الثقافي عامة. ذلك أن هذه السلط قد تكون موجهة للممارسة النقدية في اتخاذ موقف ما من هذا العمل الأدبي أو ذلك، مما دفع هؤلاء النقاد إلى مباركة ودعم منع العمل من جراء المواقف الجنسية التي تقترفها الشخصيات الروائية أو السارد تحت ذريعة أن المؤلف يبرهن في مكان آخر (في المقدمة) على

65- Teun.A.Van Dijk :"Le texte :Structures et fonctions .Introduction élémentaire à la science du texte", In : Théorie de la littérature, (ouvrage collectif), éd. Picard, Paris, 1981. p : 91.

66 - فيصل دراج: "نظرية الرواية والرواية العربية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1999، ص: 148.

نبل أحاسيسه. فما كان يكفي، إذاً، أن يعلن المؤلف نبل شعوره حتى يصدقه نقاد المؤسسة النقدية الرسمية وذلك من خلال أقواله.

ويقوم النقد التشنيعي، عادة، على فكرة اختزال النص في سلسلة المقاطع الجنسية غير المحتملة. ومن هذا المنظور، فإن هذه النصوص تسيء للجمهور، وتخل بالآداب، وتنحرف عن جادة الأدب المهذب العفيف.

وفي هذا الصدد، كان رد الفعل النقدي ليحيى حقي أحد أشكال هذا الخطاب النقدي المانع، والرافض لكل انزياح عما هو سائد من معايير فنية وقوالب أدبية جاهزة.

إذ لم يستسغ يحيى حقي ما جاء في تلك الرواية شكلاً ومضموناً فكتب في عموده الأسبوعي مقالا عنيفا جاء فيه: «لازلت أتحسر على هذه الرواية القصيرة التي ذاع صيتها أخيراً في الأوساط الأدبية. وكانت جديرة بأن تعد من خيرة إنتاجنا لولا أن مؤلفها زل بحماقة وانحطاط في الذوق، فلم يكتف بأن يقدم إلينا البطل وهو منشغل بجلد عميرة (لو اقتصر الأمر على هذا لهان)، لكنه مضى فوصف لنا أيضا عودته لمكانه بعد يوم، ورؤيته لأثر المني الملقى على الأرض. تقززت نفسي من هذا الوصف الفيزيولوجي تقززاً شديداً لم يبق لي ذرة من القدرة على تذوق القصة رغم براعتها...»(67).

والظاهر أن المعايير التي احتكمت إليها المؤسسة السياسية في مصادرة الرواية هي نفسها تلك التي استند إليها يحيى حقي في

67 - صنع الله إبراهيم: "تلك الرائحة"، دار قرطبة، الدار البيضاء، الطبعة الكاملة الأولى، 1986، ص: 7.

هجومه العنيف على الرواية، وهي بطبيعة الحال معايير أخلاقية وسياسية بالدرجة الأولى، وهذا ما حال دون أن يجد هذا العمل طريقه إلى التداول الجماهيري الأوسع.

ومن المؤكد أن إن خبرة السجن كان لها تأثير بليغ على رؤية صنع الله للعالم، هذه التجربة المريرة علمته أن يكون أكثر استبارا وعمقاً في رؤيته للأشياء، والقضايا الذاتية والموضوعية. فقد أصبح على بينة من أن الأيديولوجيات تتباين وتتصارع، ولكن مشكلات الإنسان الحقيقية تبقى، وقد يكون الكاتب مؤمناً بقضية ما، ولكن إيمانه هذا لا ينبغي أن يصرفه عن أسئلة الذات، وعن الإشكالات غير الطارئة أو التاريخية، ويظهر هذا العمق في روايته "تلك الرائحة" التي عالج فيها بعض الجوانب من أحداث عصره (قضايا الديموقراطية وحقوق الإنسان...) مضفورة بأحداث حياته الخاصة (تجربة المعتقل...).

2. الخطاب النقدي المساعد

إذا كانت المؤسسة السياسية قد صادرت الرواية بمباركة، غير مباشرة، من الخطاب النقدي الاشتراكي الدوغمائي، فإن هذا لم يحلْ دون تعاطف العديد من الأصوات مع محنة صاحب: "تلك الرائحة". كان من ضمن الأصوات التي صمدت بجانب الكاتب في محنته تلك: القاص الشهير يوسف إدريس الذي خصّ الرواية بمقدمة هامة، كان لها فضل كبير في فك الحصار عن عزلة الرواية والروائي زمنئذ. وللتذكير فقد كانت تربط صنع الله بيوسف إدريس

علاقة صداقة سابقة: «عرفت صاحب هذا الكتاب منذ أكثر من عشر سنوات، دقيق ملامح الوجه أحيانا أحس به كالطائر الذي يضع منظارا، ومنذ عرفت صنع الله وهو أصيل لم أشهده مرة متلبسا بخاطر ليس من صنعه أو بفكرة لم يشق على تحصيلها...»[68].

لقد كان وقعُ الرواية على يوسف إدريس مغايراً لما هو سائد من الأعمال الروائية في تلك المرحلة. وهذا ما دفعه لوصف قراءته للرواية ذلك الوصف المثير: «قرأتها، بل التهمتها في جلسة واحدة، جلسة كنت خلالها أسخط على الكاتب، وكثيراً ما أفتقد صنع الله الأول وكثيراً ما أحس أنه يريد وكأنما بصبر أيوب أن يؤلم القارئ ويؤذيه، ولكني حين انتهيت أحسست أني لست فقط أمام فنان عاد ولكني أمام موهبة جديدة وكأنما ولدت في الغيبة»[69].

خلال هذا التقديم المساند، يستعرض يوسف إدريس أهم الخصائص الفنية والأسلوبية التي ميزت هذا العمل: وفرة الجمل القصيرة الحادة، وعدم العناية بانتقاء المفردات وسلامة اللغة، دون أن تفوته كذلك الإشارة إلى مظاهر "القبح" الذي يصدم النفوس الحساسة. كل هذه المميزات هي بعض المظاهر النصية التي تشي بخصائص أسلوب سردي معروف، هو الأسلوب «التلغرافي» الذي تبلور من خلال مطالعات صنع الله لأعمال همنجواي التي كان لها الأثر الفعال على أسلوبه في الكتابة السردية.

68 - صنع الله إبراهيم: "تلك الرائحة"، دار قرطبة، الدار البيضاء، الطبعة الكاملة الأولى، 1986، ص: 19.

69 - المرجع نفسه، ص: 20.

وبالإضافة إلى إصرار الروائي على الكتابة بلغة مطبوعة بـ «الفجاجة العامية المنحطة الذوق». هذه الفجاجة تعني رفض الأناقة اللغوية، ورشاقة الألفاظ وجماليات التعبير، وهي في حقيقتها لغة أدبية جديدة، وطرائق مغايرة في تمثيل الواقع، لا بد أن تجيء متصارعة مع لغة وأسلوب القوى المحافظة وطرائقها. وذلك ما ستفصح عنه بجلاء طبيعة المتغيرات الفنية التي بدأ يعرفها المشهد الأدبي مع بروز أسماء حملت لواء التجديد في الرواية العربية آنذاك.

ويمكن لنا أن نتفق على أن "القيمة الجمالية" في حد ذاتها لا تهدد بأي حال من الأحوال الروابط الاجتماعية، وأمن الدولة وسلامة الآخرين، إلا إذا فرض هذا الحكم الجمالي من قبل عنصر خارجي بواسطة الفرد أو الجماعة. وذلك في حالة الأنظمة الشمولية التي تحرم بعض الأفراد من عناصر المتعة الجمالية التي يرغبون فيها أو تفرض عليهم ما هم غير راغبين فيه، بطريقة فيها اعتباطية وذلك عن طريق القوة[70].

ولئن كانت القيم الجمالية عرضة دوما لثورة الذوق كمبدأ أدبي معروف، فإن من السذاجة الحرص على تأبيد تجربة جمالية ما، وترسيم معاييرها التذوقية في شروط تاريخية تعرف متغيرات فارقة بين مرحلتين، وتشي بمخاض عسير في حركية المجتمع على كل الأصعدة. فالأدب لا يتطور إلا بالجديد وغير المألوف، ومهمة الناقد

70 - Gérard Genette:" Figures IV", Ed. Seuil, coll. Poétique, Paris, 1999, p:71.

هي الدفع - مع المؤلف - بهذا الجديد وغير المألوف نحو النقطة التي يصبح عندها ذا مغزى للقارئ وعصره.

وهذا ما نستشفه من حديث صنع الله متسائلاً: «ألا يتطلب الأمر قليلاً من القبح للتعبير عن القبح المتمثل في سلوك فيزيولوجي من قبيل ضرب شخص أعزل حتى الموت، وضع منفاخاً في شرجه، وسلك كهربائي في فتحته التناسلية؟ وكل ذلك لأنه عبر عن رأي مخالف أو دافع عن حريته أو هويته الوطنية؟»[71].

أما عن طريقة التأليف، فقد قرر صنع الله أن يحافظ على عمله هذا على منوال اليوميات، بعد أن رتب محتوياتها بطريقة خاصة، وذيل بعض جوانبها بهوامش مستفيضة جمعها في نهاية النص، وأطلق على النص اسم: «الرائحة النتنة في أنفي». لكن يوسف إدريس اعترض على فكرة الهوامش[72]، معتبراً إياها مغالاة في التجديد. وأقنع الكاتب بنقلها إلى داخل النص، معترضاً على العنوان السابق، حتى تمّ التوصل سويا إلى عنوان الرواية الحالي.

أخيراً دفع صنع الله بالرواية إلى المطبعة، وأهداه الرسام مصطفى حسين تصميماً للغلاف، وبكلمة موجزة على الغلاف - أشبه بالمانيفستو - من توقيع كمال القلش ورؤوف مسعد وعبد الحكيم

71- صنع الله إبراهيم: "تلك الرائحة"، مرجع سابق، ص: 10.

72- إذا كانت فكرة الهوامش غير مرغوب فيها لحظتئذ، فإنها ستشكل أحد مميزات بعض النصوص الروائية العربية الشهيرة، حتى أضحت لعبة تستثير الروائي لتجريبها في صميم النص. وهذا شأن رواية "تحريك القلب" لعبده جبير، الذي وظف هذه الهوامش بكثرة، واضعا إياها أسفل الصفحة، بينما فضل عبد الله العروي تأخير وضع هذه الهوامش حتى آخر روايته: "أوراق".

قاسم هذا نصها: «إذا لم تعجبك الرواية التي بين يديك، فالذنب ليس ذنبنا، وإنما العيب في الجو الثقافي والفني الذي نعيش فيه، والذي سادته طوال الأعوام الماضية الأعمال التقليدية والأشياء الساذجة السطحية. ومن أجل كسر المناخ الفني السائد الذي تجمد، نصمم على هذا النوع من الكتابة الصادقة المؤلمة أحياناً»[73].

وفي تعليقه على هذه المقدمة، في سياق إعادة تقييم التجربة في مرحلة أخرى، لا يخفي صنع الله النبرة الحماسية المليئة بثقة لا حد لها، والأحكام التي ثبت خطأها مثل حتمية قيام الاشتراكية في مصر، معتبراً كل ذلك من سذاجات المراهقة السياسية. مشدداً على ضرورة توفير أكبر قدر ممكن من حرية التعبير بسبب ما تنطوي عليه الحقيقة، بصفة عامة، من تعقيدات لا ينفع معها «أدلجة» الأسئلة الوجودية، وممارسة التضليل عليها بطريقة تنطوي على التمويه. وهذا ما يفرز في النهاية نوعاً من التبسيط أو التبشير الساذج في رؤية الكاتب للعالم.

وكيفما كان الحال، فقد دعا يوسف إدريس القارئ إلى الاطلاع على الرواية قصد التوقف، عن كثب، عند طبيعتها، لتجاوز كل التقييمات المغرضة، والمقاربات الضيقة الأفق، والتي عملت على تشويه العمل وتسفيهه، لسبب أو لآخر يقول في هذا المضمار: «فإني أريدكم أن تقرأوا القصة، وتخوضوا التجربة وتحسوها، ولتطلقوا عليه بعد ذلك ما شئتم من أسماء»[74].

73- صنع الله إبراهيم: "تلك الرائحة"، مرجع سابق، ص: 12.

74- صنع الله إبراهيم: "تلك الرائحة"، مرجع سابق، ص: 21.

إلا أن يوسف إدريس لا يخفي أن هذه الرواية قد تصدم أفق القارئ، وتوقعه في حيرة من أمره، لأنها رواية كتبت على غير ما جرت عليه العادة على المستوى الأسلوبي واللغوي من جهة. كما أن صنع الله إبراهيم اتجه إلى المزج بين صوت الكاتب والسارد والشخصية الرئيسية مزجاً يساهم بنصيب أوفر في ترسيخ تخييب أفق الانتظار، وإحداث أنواع التأويلات التي لا تنتهي بانتهاء قراءة الرواية، بقدر ما تعمق من سؤال الكتابة الروائية لدى صنع الله إبراهيم، وإشكالية التلقي المناسب لطبيعة هذه النصوص الأدبية.

إضافة إلى أن عامل المنع الذي قطع أواصر التواصل بين الرواية والتلقي العريض لشرائح مختلفة من القراء على مر الزمن. فالقارئ المعاصر يجد صعوبة في استيعاب سلسلة المنع التي تعرضت لها الرواية والتي جعلت منه نموذج الكتاب المغضوب عليه بإجماع الحكومات ودور النشر، بمساعدة طابور خامس من النقاد الذين شرعنوا، فعل المنع وبرروه كل من ناحيته الخاصة...

وتأسيساً على ما سبق، تطلعنا المقدمة على طبيعة صراعها مع نقاد المؤسسة الرسمية الذين لم يستطيعوا بسط الأسباب التي جعلت الرواية تحوز تلك الشهرة الاستثنائية على الصعيد القطري والعربي على السواء، في حين أبرز صنع الله العنصر الأساس الذي يشكل نقطة حاسمة بين الكاتب ومعارضيه، وتتمثل هذه النقطة الحاسمة في اعتبار الرواية قطيعة مع كل المعايير الجمالية والأخلاقية السابقة. هذه القطيعة هي التي هيجت ـ بحماسة منقطعة النظير ـ نقاد المؤسسة السياسية الرسمية، كما كان لها الوقع الحسن على

نخبة من المتلقين المتنورين الذين لا يصدرون في أحكامهم عن تصورات عقائدية متصلبة (سياسية أو جمالية، أو أخلاقية). وهذا ما حذا في شروط أخرى، بطبقة مستنيرة من القراء في الضفة الأخرى من العالم العربي، وبالضبط في المغرب إلى إعادة الاعتبار لهذه الرواية، ونشرها كاملة. وهو حدث غير مسبوق عربياً، إذ اعتبر هؤلاء، أن العمل فعل ثوري بامتياز على كل تقاليد وأخلاق وتصورات المجتمع المحافظ على المستوى الثقافي، كما انه تعرية فاضحة لواقع سياسي رديء ومهترئ. وذلك ما يشي إلى أن أفق الانتظار في فضاء المغرب قد تغير، لدى نشره هذه الرواية وإلى تفهم قرائه لمضامينها (سياسياً وأخلاقياً) ولطريقة صياغتها (جمالياً).

3. موقف مؤسسات النشر من الرواية

إن المتتبع لحلقات قصة "تلك الرائحة" مع دور النشر، لا بد أن تستوقفه بعض الأطوار الغريبة التي لازمت نص صنع الله طوال الستينيات إلى حين خروج الطبعة كاملة في نهاية الثمانينيات. ذلك أن رواية صنع الله إبراهيم القصيرة "تلك الرائحة" نشرت طبعتها الأولى الكاملة في مراكش عام 1986. وتقدم الصفحة الأولى تاريخاً موجزاً لهذه الرواية:

- الطبعة الأولى الكاملة في مراكش ـ 1986.
- الطبعة الأولى (صودرت) مكتب يوليو القاهرة ـ 1966.

- الطبعة الثانية (غير كاملة) دار الثقافة الجديدة، القاهرة ـ 1969. أعيد نشرها بواسطة «كتابات معاصرة» القاهرة ـ 1971، والمجلة اللبنانية «شعر» صيف، 1968 غير كاملة في الحالتين.

إن قصة هذه الرواية مع مختلف المؤسسات التي حالت دون نشر الكتاب، أو نشره مع إدخال تعديلات عليه، تحكي ضمنياً عن محنة الكاتب في عالمنا العربي مع المؤسسات السياسية الحاكمة من جهة، والتيار المحافظ من جهة أخرى، بالإضافة إلى طابور خامس من الانتهازيين ممثلاً في بعض دور النشر التي لا تتورع في المساومة على حقوق المؤلف، أو استغلال عمله لأغراض مادية بحتة، دون علم من الكاتب نفسه، وإهدار حقوقه كاملة في مرات عديدة.

وهذا ما تبرزه سامية محرز في معرض حديثها عن أزمة نشر هذه الرواية: «أما سياسة النشر التي «تجنب القارئ» «فجاجة» النص وعاميته» فتنكشف بعد ذلك حينما يروي الكاتب تاريخ الطبعات غير الكاملة من «تلك الرائحة». وهو يرى في ذلك قصة إنكار حقوق المؤلف، وفرض الطابع التجاري على الإنتاج الأدبي. فدور النشر المتعددة التي قررت نشر المخطوطة على الرغم من القرار الرسمي بحظرها فعلت ذلك بالطريقة التي تعدها أفضل لها، أي الطريقة التي تبعدها عن مشاكل الرقيب»[75].

إن القدرة على بناء أفق انتظار أثر أدبي، يعني كذلك القدرة على تحديد هذا الأثر باعتباره عملاً فنياً، وذلك تبعا لطبيعة وكثافة

---

75 - سامية محرز: "صنع الله إبراهيم ورواية تاريخ الرواية"، مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الأول، ربيع 1992، ص: 174.

وقعه على الجمهور. وعلى هذا الأساس، فإن «**الانزياح الجمالي**» (L'écart esthétique) الذي حققته رواية "**تلك الرائحة**"، يتجسد في فعل التلقي وتمكنه من إجراء تغييرات في هذا الأفق، وذلك بتغيير التجارب المألوفة، وتقديم تجارب أخرى في الكتابة غير مسبوقة. وهذا الانزياح الجمالي يقاس على مستوى ردود أفعال الجمهور، وطبيعة أحكامهم النقدية (رفض /فضيحة/ فهم متأخر..) لأفق انتظار الكتابة الحداثية، كل هذا وغيره يمكن أن يصبح معياراً في التحليل التاريخي.

4. "تلك الرائحة" ورواية تاريخ الرواية

الطريف في الأمر هو أن ما أثارته "**تلك الرائحة**" من ردود فعل عميقة في وجدان الكاتب أهّلها لتصبح بعد ذلك التيمة الرئيسية في بعض أعماله السردية اللاحقة. فهناك أكثر من وشيجة ما بين عوالم روايته: "**اللجنة**"، التي تحاكَم فيها الشخصية الرئيسية بوصفها مؤلِّفة مخطوط لا يبتعد كثيراً في مواصفاته عن مخطوط "**تلك الرائحة**".

على هذا النحو لا يمكن اعتبارها إلا تجسيداً حياً لاصطدام الكاتب مع السلطات السياسية المؤلفة من أعضاء مدنيين (مجتمع مدني)، وعسكريين (المؤسسة السياسية)، في حين ظل السارد بلا اسم طوال أطوار رواية "**اللجنة**" (وضعية السارد نفسها، والشخصية الرئيسية في "**تلك الرائحة**").

على الرغم من ذلك، فإن صنع الله إبراهيم، وبنبرة لا تخلو من تفاؤل مما ستؤول إليه الأحداث، سيردف واصفاً مآل هذه الوضعية المحجوزة على لسان شخصيته كالآتي: «إلا أني للأسف لن أكون هنا عندما يحدث ذلك، بسبب المصير المقرر لي، والذي يعود في أحد جوانبه إلى طموحي إلى تجاوز إمكانياتي، وسعيي المهووس وراء المعرفة، ومن جانب آخر إلى تورطي في محاولة متهورة - لكنها كانت حتمية - لتحدي لجنتكم في وقت ومكان غير مناسبين. لكن ما يخفف من أسفي هو ثقتي بما سيحدث، مهما طال الوقت، فهو منطق التاريخ وسنة الحياة»[76].

من هنا أضحت رواية "اللجنة" في جوهرها عبارة عن قصة «ما قبل التاريخ» بالنسبة لرواية التاريخ الفعلي لـ "تلك الرائحة". فهي تكشف في استفاضة عن تاريخ "تلك الرائحة" الحافل بالمصادرات والمصاعب والمعاناة التي لا حدود لها.

كما تشكل روايته اللاحقة "بيروت بيروت"[77] نموذجاً آخر لتجربة الشخصية الرئيسية مع النشر. هذه الرواية - في أحد مستوياتها - وثيقة أدبية، تعري أسطورة بيروت بوصفها «سويسرا الشرق»، وملاذ المنبوذين من الكتاب لنشر مخطوطاتهم غير المرغوب فيها في أوطانهم، كما تكشف عن التناقضات داخل المجتمع

76 - صنع الله إبراهيم: "اللجنة"، عيون المقالات، مراكش، ط: 5، 1992، ص: 118.

77 - صنع الله إبراهيم: "بيروت بيروت"، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط: 2، 1988.

اللبناني التي بلغت ذروتها في حرب أهلية دموية دامت أكثر من خمسة عشر عاماً.

ومن بين أهم شخصيات هذه الرواية شخصية أنطوانيت، التي تسعى إلى إقامة علاقة مشبوهة مع الكاتب، كما يقدمها لنا النص وهي تمارس علاقات مشينة مع امرأة أخرى - جميلة - وعلاقات مريبة «تجارية» مع آخرين، وتحاول خداع الروائي ليكتب لها سيناريو تسجيلي، تزعم أنه يخدم القضية العربية، ثم تحاول أن توغل أكثر في الخداع حين تستدرجه لينشر كتاباً (موجهاً) داخل إسرائيل لقاء (عائد مُجز)، «وهي تبرع أكثر في اللعبة التي يلعبها العديد من القوادين والانتهازيين والمرتزقة في لبنان للحصول على أي كسب، فحين تهتف - في الظاهر - بفلسطين وعبد الناصر، وضد الإمبريالية، ثم فجأة تتحول وتصيح «...لم أجد القضية التي تستهويني»، على حين تقصد أن القضية الوحيدة التي تستهويها هي سكب الزيت على نار الفتنة ليتحول لبنان مس دوره العربي إلى دور آخر تعمل له الأجهزة الخفية»[78].

فهذه الرواية على نحو ضمني «تكاد تكون رواية لتاريخ النشر على نحو صريح»[79]. وتمعن في الكشف عن خبايا شبكة النشر في

78 - مصطفى عبد الغني: "الاتجاه القومي في الرواية العربية"، سلسلة عالم المعرفة، العدد: 188، أغسطس / آب 1994، ص: 286.

79 - سامية محرز: "صنع الله إبراهيم وورواية تاريخ الرواية"، مرجع سابق، ص: 176.

العالم العربي، سواء تعلق الأمر بالقاهرة أو بلبنان[80] الذي كان يضرب به المثل في ليبرالية النشر، والتي لا تحدها حدود. ففي لبنان يخضع صنع الله إبراهيم لابتزاز مهين مقابل نشر كتابه الأول، أما الثمن فقد كان هو أن يتنازل المؤلف عن كل حقوقه للناشر «إنه مستعد للمغامرة من أجلك، بسبب الوعد الذي أعطاه لك. ولكن في هذه الحالة يجب أن تتنازل عن كافة حقوقك»[81].

في حين تعامل ناشرون آخرون بعقلية انتهازية مع "تلك الرائحة"، حيث ستصدر في سنة 1969 طبعة ثانية عن دار النشر (دار الثقافة الجديدة) في مصر بعد أن انتزعت منها - ودون إذن

80 - لم تقتصر محنة النشر لدى إدوار الخراط على حدود الوطن بل تعدتها إلى لبنان التي طالما اعتبرها المبدعون واحتهم الظليلة في النشر، ذلك أن سهيل إدريس صاحب «دار الآداب» مارس هو نفسه رقابة مع إدوار الخراط في جملة واحدة من "يا بنات إسكندرية". ويشير الخراط إلى أن هذه الجملة سبق أن نشرت كاملة قبل ذلك في إحدى المجلات القاهرية، دون أن يستثار لها أحد، وهي التي يقول فيها الراوي في فصل: «مادونا غبريال الصامتة» مخاطبا نفسه: «إلامَ الوقوف على رسوم الأنقاض، شأن أسلافك القدامى، والطواف حول كعبة قد هجرها الله إلى غير مآب؟» .فقد حذف سهيل إدريس عجز الشطرة كلها من أول «والطواف» دون حتى أن يستأذنني، وعندما جاء مرة إلى القاهرة حكى لي الواقعة على التليفون، كأنما ذكرها عرضا، قلت له: «الآن كأنك ذبحتني بسكين». قال: لا بأس بأن تذبح، معنوياً، أما أنا فقد كنت بلا شك قتيلاً، فعلياً وجسدياً، بالرصاص، إذ يفتح علي الباب أحد أعضاء حزب الله «ويرديني دون كلمة دون سؤال».
- يراجع إدوار الخراط: "مهاجمة المستحيل، مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة"، منشورات دار المدى، سوريا، 1996،ص: 79.

81 - صنع الله إبراهيم: "بيروت بيروت"، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط:2، 1988، ص: 259.

مني - كل ما تصوّرت أنه قد يثير غضب الرقيب. ووفقاً لاتفاق خاص بين الناشر، وناشر آخر هو «كتابات معاصرة»، أعيد إصدار نفس الطبعة في القاهرة سنة 1971. وتعتبر الطبعة الحالية، أول طبعة كاملة منذ مصادرة الطبعة الأولى.

وتلخص لنا سامية محرز كيفية التعبير عن مهنة الكاتب هذه التي تحولت في نصوص صنع الله إبراهيم إلى محنة ضاغطة عليه، خانقة لأنفاسه، تحولت شخصياته إلى «كتاب لا ترى أعمالهم النور أبدا لأنهم يرفضون كتابة ما هو مقبول، أي ما يقدم حلولاً وسطى وتسويات. فالراوي في "تلك الرائحة"، هو مغترب عن المعايير الجمالية الأدبية البورجوازية السائدة، يكف عن الكتابة، ويكتفي بممارسة العادة السرية. وفي "اللجنة" جلس البطل في النهاية إلى مكتبه ورفع ذراعه المصابة إلى فمه، «وبدأ يأكل نفسه»[82]. بالمعنى الحرفي، وفقاً لحكم أصدره عليه أعضاء اللجنة. وفي "بيروت بيروت" نرى الكاتب المصري في النهاية يكاد أن يخنق زوجة الناشر بعد محاولة فاشلة لمضاجعتها، «لم اخنقها، ولم يتحقق أورجازمي...»[83]، ثم يلتقط حقيبته ويعود إلى مصر، ومعه مخطوطه الذي لم ينشر ولن ينشر.

فمسار أطوار قصة "تلك الرائحة "يصبح تعلّة لمشاريع كتابة نصوص لاحقة مشدودة بأكثر من خيط إلى القصة الأصل (أي إلى "تلك الرائحة")، ولتغدو، كذلك، نصاً مفتوحاً على احتمالات

82- صنع الله إبراهيم: "اللجنة"، مرجع سابق، ص: 119.

83- المرجع نفسه، ص: 262.

نصية أخرى باعتبارها مصدراً ثرياً لا ينضب، وعنصر إيحاء غني بالمعاني والأفكار. وهذا ما يعطي مصداقية للقول الذي يرى أن الروايات التي خضعت للرقابة أصبحت هي الروايات المطلوبة. وخير دليل على ذلك عدد طبعات كل من "تلك الرائحة" و"الخبز الحافي" لمحمد شكري، وقبل ذلك "أولاد حارتنا" لمحفوظ، واللائحة طويلة ومفتوحة في الآن نفسه.

5. الخطاب التقديمي وقضايا التلقي

من القضايا الهامة التي وجب أن نلفت إليها الانتباه هي أن أفق الانتظار، انطلاقاً من تلقي هذه الرواية، لا يرتهن فقط بالعنصر الجمالي، ولكن يجب أن ندخل في الحسبان عناصر أخرى كان لها وقعها الخاص على الجمهور، والتي أثارت ردود فعل متعددة. ومن هذه العناصر التي لم يتكلم عنها كثيراً هانز روبير ياوس، ويمكن أن نشير إلى البعد الأخلاقي. والديني، والسياسي..الخ. فالاتهامات التي كيلت للرواية تنصب أساسها على عدم التزام الرواية بالمعايير التي تعم المجتمع المصري، الاشتراكي التوجه، والذي كان معروفاً ومحدداً، بالإضافة إلى أن طبيعة ذلك التلقي كان غير موفق ، لعدم قدرة أولئك المتلقين الرافضين للعمل على إعادة إدماجه في الإطار التداولي المقبول.

فالتلقي المحافظ جعل من الرواية عملاً غريباً، وغير مألوف على جميع الأصعدة، سياسياً وأدبياً وأخلاقياً. هذه العوائق قاومت كل

أشكال إعادة إدماج الرواية على الصعيد التداولي، وذلك في مواجهة الأنساق المعيارية السائدة التي تعتبر العنصر المحدد للتلقي.

وهذا ما يعني أن الفضيحة والمحاكمة والتشهير، وما تلا نشر الرواية من ردود فعل، كل ذلك وغيره يشهد على الصعوبات التي كان يواجهها المعاصرون عندما يتعلق الأمر بالخضوع لمعايير الكتابة التي تنسجم مع أفق انتظار القارئ، وهذه المعايير محددة في إطار قائمة من الأشكال والتميات التقليدية المقبولة...

تفضي بنا المعطيات السابقة إلى أن هذه المقدمة تطلعنا على طبيعة صراع الكاتب مع نقاد المؤسسة الرسمية الذين لم يستطيعوا تبرير الأسباب الحقيقية التي دعتهم إلى مصادرة الرواية ومنعها. في حين أبرز صنع الله الإشكالية الأساس بين الكاتب ومعارضيه، وتتمثل هذه الإشكالية في كون الرواية تشكل قطيعة مع كل المعايير الجمالية والأخلاقية السائدة والسابقة. هذه القطيعة هي التي هيجت ـ بحماسة منقطعة النظير ـ نقاد المؤسسة السياسية الرسمية، في الوقت الذي كان لها الوقع الحسن على نخبة من المتلقين المتنورين الذين لا يصدرون في أحكامهم عن تصورات عقائدية متصلبة (سياسية أو جمالية، أو أخلاقية).

هذا ما حدا، في شروط أخرى، بطبقة مستنيرة من القراء في الضفة الأخرى من العالم العربي، وبالضبط في المغرب، إلى إعادة الاعتبار لهذه الرواية ونشرها كاملة. الأمر الذي يشي بأن أفق انتظار القارئ المغربي قد تغير، بعد أن تفهم هذا القارئ مضامين الرواية (سياسياً وأخلاقياً)، وتمثل طريقة صياغتها (جمالياً).

ونشير في هذا الصدد، إلى أن جذوة الإثارة التي تميز بعض مقدمات الأعمال الأدبية الشهيرة في بدايات نشرها، لا تدوم طويلاً. فسرعان ما يصيب تلك الجذوة المتقدة نوع من الوهن، وشيئاً فشيئاً تخبو تلك الجذوة. ومع مرور الزمن، وتتالي المراحل، تنطفئ جذوة الإثارة وتصير واقعاً ينتمي إلى تاريخ الأدب[84].

إذ إن ما يسمى بـ «الإثارة الأولى» التي تجسدت في المعايير الأخلاقية والجمالية الحادة التي دفعت بهؤلاء إلى رفض هذا العمل الأدبي، ستغدو هي الأخرى ضحية لمكر التقليد[85]، حيث تتحول عناصر تلك الإثارة الأولية ـ بكل مظاهر الرفض التي كانت تنطوي عليها ـ إلى لحظات تمويه، يرفعها الزمن الأدبي، بعد ذلك، إلى مرتبة الكتابة ـ المعيار، خلالها تتحول الحساسية الجديدة إلى حساسية متجاوزة، لا تثير أي رد فعل حَرُون من لدن أفق انتظار القارئ.

فلم يعد قارئ اليوم يتلقى تلك الكتابات بتحفظ شديد، لما يفترض أن تتضمنه من أفكار تمس الأخلاق العامة أو تشوه النظام السياسي. هكذا يخيب أفق انتظار القارئ المعاصر بعد الشروع في قراءة نفس الكتاب، إذ سيستسيغ بصعوبة ما أثار حماسة وحفيظة أولئك الذين عاصروا صنع الله وقتذاك. إذ أن مظاهر الإثارة التي حملت قراء تلك المرحلة على التصدي للرواية، أصبحت الآن فاقدة

---

84 - Hanz Robert Jauss :"Quelques questions d'esthétique de la réception", in "Le français dans le monde", Numéro spécial, Février/Mars 1988, p: 42.

85 - Ibid., p : 42.

لجزء كبير من عناصر الإثارة. فقارئ اليوم غدا أكثر استئناساً بما كان يشكل خروجاً عن المألوف، وعن كل مظاهر الانزياح الأدبي والاجتماعي، كتابة وقراءة...

هكذا نستطيع القول، إن تاريخ الأدب هو سلسلة من التلقيات التي تتسم إما بالاستجابة أو بالتخييب أو بالتغيير، فإذا كانت رواية "تلك الرائحة" خيبت أفق انتظار القارئ في زمن الحلم الاشتراكي، فإن هذا التلقي سيطرأ عليه الكثير من التغيير من لدن القارئ الذي تعود على نظير هذه الأعمال شكلاً ومضموناً في فترات لاحقة.

من هذا المنظور، بدا لنا أنه لا يمكن اختزال رفض عمل أدبي ما في طبيعة الوقع الجمالي فقط، كما يشدد على ذلك ياوس، بل يتعدى ذلك في: "تلك الرائحة" إلى جوانب أخرى سياسية وأخلاقية، وهذا ما حاولت المقدمة جاهدة أن تلفت إليه الانتباه.

نخلص في الأخير إلى ملاحظات هامة، يمكن إيجازها كالآتي:

ـ استهداف المقدمة ظروف الولادة العسيرة للعمل، وما تجشمه الكاتب صنع الله إبراهيم من جهد من أجل الحفاظ على سلامة النص بالرغم من كل ظروف الحصار التي تعرض لها مصرياً وعربياً، كما يشيد بالمثقفين الذين احتضنوا الكتاب ودعموه في لحظات اشتداد الخناق على الكاتب وكتابه...

ـ مهنة الكاتب في العالم العربي تحولت إلى أشكال من المحن المتتالية، في ظل شروط إبداعية غير كافية، مع اختلاف أشكال المانعة ضد كل ما هو مخالف لما هو سائد، سواء كان معياراً أدبياً، أو توجهاً سياسياً، أو أشكالاً أخرى من الإيديولوجيات التي لا

تسمح للمبدع بأن يفكر أو يبدع بطريقة اختلافية، بقدر ما تصر على تسييد عقلية القطيع على مستوى الإنتاج.

– محنة صنع الله إبراهيم بعد كتابته لـ "تلك الرائحة" خلقت شكلاً روائياً جديداً في الرواية العربية وأغنت مضامينه. ويتعلق الأمر بالأثر العميق الذي خلفته مصادرة تلك الرواية، وحيثيات ذلك المنع الشنيع.كل ذلك أصبح بالنسبة لصنع الله إبراهيم جزءاً لا يتجزأ من كتاباته اللاحقة، إن لم يكن السبب الأساسي في وجودها. فمن محنة الكاتب مع المؤسسة السياسية التي ترجمتها روايته "اللجنة" بعمق وجرأة، إلى محنة الكاتب مع مؤسسات المجتمع المدني (النشر على الخصوص)، وهو ما تجلوه بشكل فاقع روايته "بيروت بيروت".

– أهمية الخطاب التقديمي في روايته: "تلك الرائحة"، حيث يمكن اعتباره وثيقة تحدد طبيعة الممارسة السياسية والأدبية في مرحلة محددة من تاريخ مصر خاصة، والعالم العربي عامة. هذه الوثيقة مسنودة بمانيفيستو (بيان)، يبرز طبيعة الأفكار الجديدة التي يغرد روادها خارج السرب، متحدين بذلك عقلية القطيع على الصعيدين السياسي والأدبي. كما تقدم، في الآن نفسه، نموذج قراءتها، وطبيعة المواثيق التي يجب اعتمادها لتجاوز صدمة الجديد من الأفكار والمقولات الجمالية عامة.

2-2- الخطاب الافتتاحي التخييلي

(مقدمة رواية "مغارات" لعز الدين التازي نموذجاً)

المتتبع للأعمال الروائية والقصصية للروائي المغربي المتميز عز الدين التازي لن يمر مرور الكرام على ظاهرة نصية أثيرة في كتاباته ألا وهي تعدد الجسور والوسائط التي تمهد السبيل لولوج القارئ إلى عوالم النص الداخلية. إذ تتعدد العتبات الاستهلالية وتتنوع ما بين اقتباسات وتضمينات وتنبيهات ونصوص تقديمية لشخصية متخيلة شهيرة هي شخصية: «ابن ضربان الشرياقي».

ولقد سبق لجيرار جينيت أن ميز بين ثلاثة أصناف من المُقَدِّمين:

الأول ـ «المقدِّم الحقيقي» «**Préfacier Réel**»: وهذا ما نجده في حالة إسناد مهمة التقديم لشخصية حقيقية وواقعية.

الثاني ـ «المقدِّم المتخيل» «**Préfacier Imaginaire**»: وهو نوع من التقديم القليل الورود في الرواية، ونلفيه في نسبة التقديم إلى شخصية من صنع خيال الكاتب.

الثالث ـ وهي المقدمة المنسوبة إلى شخصية واقعية عن طريق الخطأ «**Préfacier Apocryphe**»[86].

وللتذكير، فإن الميسم التخييلي في الخطاب التقديمي درجات: فمن مقدمة افتتاحية أقل تخييلية في حالة تطابق اسم المقدم مع اسم المؤلف، إلى مقدمة أكثر تخييلية عندما يقع عدم التطابق هذا[87].

86- Gérard Genette:" Seuils", Op. Cit., p :17.

87- Yasusuke Oura :"Roman journal et mise en scène «éditoriale»', in. "Poétique", N° 69, 1987, p:17.

ذلك هو شأن روايات التازي التي تقدم لها شخصية ابن ضربان الشرياقي المتخيلة.

ويمكن التوقف عند رواية "مغارات" باعتباره نموذجاً ثرياً وزاخراً في مضمار تعدد وتنوع الخطابات الافتتاحية، وكذا في ما يمكن أن نلمسه من «حساسية جديدة» تميز ديباجة هذه العتبات عما هو رائج.

يفتتح التازي روايته، في البداية، بإهداءين:

الأول: «إلى ابن ضربان الشرياقي الذي تحدى بالكلام حتى وهو مفضوض الفم».

الثاني: «إلى فاطمة. ذات اقتراب من طنجة».

أما الصفحة الموالية فهي عبارة عن اقتباس صغير مستمد من إحدى رواياته المعروفة وهي "أبراج المدينة". مباشرة أسفل هذا الاقتباس يورد نصاً مطولاً بتوقيع «ابن ضربان الشرياقي».

ويتابع التازي التنويع في مجال النصوص المحيطة في الصفحات الموالية من الرواية، فجاءت على شاكلة خمسة مفتتحات.

أما المستهل الأول فهو عبارة عن نص ممهور بهذا التوقيع: ل، ز، روزلمان. بعد ذلك يورد في الصفحة الموالية المستهل الثاني منسوباً إلى "مذكرات ل. كاروج"، أما الثالث فقد جاء عبارة عن نص مقتطف من "ورقة لصعلوك تركها في إحدى الحانات"، في حين جاء الرابع من توقيع أبي الربيع الشاطبي، أما الخامس والأخير فقد أثبته الكاتب بدون توقيع.

ومن هذا المستهل بالتدريج، ندلف عوالم النص الداخلية بطريقة لا تجعل حدوداً فاصلة بين النص و«النص المحاذي». هذا المفتتح هو عبارة عن خواطر شاعرية حول فضاء طنجة تسردها شخصية

عبد النبي بضمير المتكلم. أما الصفحة اللاحقة فيفتتحها التازي بعبارتين شعريتين[88] تولجان المتلقي مباشرة في معمعة النص.

فإذا كانت الخطابات التقديمية تتميز في مجملها بالسعي تجاه التوضيح، وتعرية المستور من الأفكار، وكشف المخبوء منها، فإنها لدى التازي تتميز بنُزوعها إلى التعمية والغموض. إذ نلفي أنفسنا أمام كل عتبة وكأننا في عمق مغارة من مغاراته. فكل عتبة مغارة، وكل مغارة عبارة عن لغز.

إلا أن هذه العتبات لا تعدم ضوءاً يلتمع بين الفينة والأخرى في أقاصي المغارة، يحثنا على الاقتحام، واختراق مجاهل هذه العتبات ـ المغارات (أو المغا ـ م ـ رات، بتعبير رشيد بنحدو) التي تفجر في الذهن عوالم غريبة، وتجعله عرضة لشعور غامض، ملتبس لا يمكن التخلص منه إلا بخوض مغامرة القراءة المتعددة الأبعاد، لاستكشاف ما يروم الروائي الإيحاء به.

ذلك أن رمزية الخطاب الافتتاحي ـ في تعدده وتنوعه ـ لدى التازي، لا تتأتى من جهة واحدة، بل من جهات شتى ومن مناحي متعددة. وبعبارة جامعة نقول: إن هذا النوع من المفتتحات ـ على حد تعبير التازي ـ هو عبارة عن مفتتحات مراوغة: «دُقّتْ فيها آثار الصنعة حتى خفيت، فخدعت كثيراً من القراء والباحثين. فلا فرق في ذلك يُذْكَر بين متعصب لها ومتعصب عليها. أو قل إنها مدينة

---

88 - يقول عز الدين التازي (لك اخضرار القلب والعين، ولي أن أسافر في المسافات).

– محمد عز الدين التازي: "مغارات"، مطبعة الساحل، ط:1، 1994، ص: 15.

الأسرار التي لا تبوح بأسرارها إلا بعد مدارسة طويلة وشقاء بالغ»[89].
إنها كتابة ماكرة تومئ إلى النقاد بأنها واعية كل الوعي بالأهمية القصوى التي يمثلها لديهم هذا النوع من الخطابات، وذلك لانطوائه على بعض شروط مقروئية النص بطريقة ضمنية.

1 . لعبة الأنا المضاعفة في الخطاب التقديمي

تستوقفنا لعبة الصراع بين الأنا والأنا، وليس بين الأنا والآخر فقط كما هو مألوف. ولهذا الشكل الجديد من الصراع دلالة عميقة لدى التازي الذي يحرص على أن يقوم بتجريد الذات الكاتبة وتحييدها، كيما يتسنى لها التعبير عن هذا النوع من الصراع الوجودي الملتبس. ففي هذه الذات ذات أخرى من نفس الذات، هي ظل أو انعكاس للأولى، وهي أصل وجوهر في الوقت نفسه؛ حيث الذات التي تهدي ويُهْدى إليها «إلى ابن ضربان الشرياقي الذي تحدى بالكلام حتى وهو مفضوض الفم»[90]، الذات التي

---

89 - محمد عز الدين التازي: "الكتابة الروائية انفتاح"، حاوره محمد فكري، جريدة: "العلم" (الملحق الثقافي)، السبت 10 أكتوبر 1998، ص: 10.

90 - هذه الثنائية الملتبسة استوقفت النقاد، وشكلت بالنسبة إليهم سؤالاً محيراً ومربكا. فهل «الشخص المدعو ابن ضربان الشرياقي، الذي أهداه السارد محكيه، والذي لا يكاد يفارق المؤلف نفسه، محمد عز الدين التازي، وكأنه قرينه أو شريكه في كل رواياته، ترى هل يكون هو أيضاً مجرد افتراء؟ وهل تكون غارات الصاحب على طنجة ومغاراتها مجرد أحلام يقظة؟ وهل تكون روايته ذاتها مجرد لعب ومكر؟».
- رشيد بنحدو: "مغارات بين تفضية الوهم وتوهيم الفضاء"، جريدة: "العلم" (الملحق الثقافي)، السبت 15 مارس 1997، ص: 11.

تكتب ويُقَدِّمُ لها، الذات التي تُصر على الكتابة، والذات التي تشفق على نفسها من نفسها مما تكتبه.

- فكيف نحلل هذه الثنائية التي تجعل من الكاتب والمقدِّم يختلفان تسميةً، ويتطابقان من زاوية أخرى؟
- ولماذا يصر الكاتب على هذه الانقسامية في الذات الواحدة؟

يمكن معالجة هذه المعادلة الصعبة عبر سؤال تركيبي، سبق أن وُجِّه للروائي نفسه بهذا الخصوص، وذلك في سياق تنشيط آلية التناص التي تغدو مثيرة للانتباه عند الروائي، وهذا ما قد يفطن به القارئ العارف بعوالم التازي الروائية. إذ كثيراً ما يكتب التازي كما لو كان غيره هو الذي يكتب، حيث ينسب لغيره ما يكتبه هو، فكأنه لا يحقق ذاته ككاتب إلا حين يجرد الآخر من ذاته ليحل فيه، «كائناً» كذلك الذي يوقِّع النصوص الاستهلالية في عدد من رواياته باسم: «ابن ضربان الشرقاني» مع العلم أن هذا «الشخص» لم يكن قط في عداد الآدميين (على حد علمنا).

أما عن تصور التازي حول هذه المعادلة العصية على التحليل، فإن هذه الشخصيات تحضر ومعها لغاتها وأخيلتها ومواقفها من العالم. يقول التازي في هذا المقام: «أنا أصوغ بناء هذا النسيج ولكني لست حاضرا فيه، إلا من حيث الحرص على الأنظمة الداخلية البانية لروح العمل وجوهره وخلوصه إلى ذاته. ومن المعلوم أن كل صنعة من هذا القبيل هي ضرب من اللعب الهادف إلى خلق لحظات انبهار، أكون أنا، وقبل القارئ، أول من يستمتع بها، وهنا تكمن أهمية الكتابة في حياتي الخاصة، واسألْ «ابن ضربان الشرياقي»، سيقول لك، أن المساكن في الكتابة تتعدد، وحتى وإن

كانت قبوراً أو حدائق، فسوف تتبادل معانيها، وسيقول لك «ابن ضربان» إنني أشفق على هذا الولد، الذي يزعم أنه كاتب، وهو لم يقدر سنه الحقيقي، ومعاناته الشخصية بعد»[91].

إن العلاقة بين طرفي هذه الثنائية، المشار إليها سابقاً، هي في الواقع حوارية بالدرجة الأولى، وهذه العلاقة ذات مفعول دينامي. فبقدر ما تشكل الكتابة حافزاً للذات الأولى، تسخر الثانية مما تكتبه الأولى. وعبر هذا الحوار الخفي بين الكاتب والمقدّم الآخر، نشهد التمزق الداخلي الذي يشكل مصدر معاناة الكاتب حول الذات ـ من أجلها وفيها ـ في ظل استحكام الانفصال، وممانعة فعل التوحد في الذات الواحدة.

2. المقدّم الواحد / المتعدد

هذا التوأم الذي يجمع بين المجابهة والخوف، بين التصعيد والخضوع، بين السفور والتقنع من أجل تأكيد الذات، يسعى من خلاله الكاتب إلى تحقيق طريقته الخاصة في الانسجام. فعلى هذه الكيفية، تغدو الذات الواحدة عرضة للتنافر، تمزقها اعتبارات كثيرة، وتحول بينها وبين تحقق أهدافها معوقات شتى: ذاتية وموضوعية شديدة التعقيد. وأصعب أنواع الصراع تحضر عندما تتحول الذات الواحدة إلى ساحة له، صراع الذات مع الذات في الذات الواحدة، وهذا ما يومئ إليه الاستهلال الموقع باسم (ابن ضربان الشرياقي) في حوار خفي بين هذا التوأم. فالأول يبني،

91. محمد عز الدين التازي: "الكتابة الروائية انفتاح"، مرجع سابق، ص: 10.

والثاني يدك، الأول يتصل والثاني ينفصل في علاقة جدلية منتجة وفاعلة. وهو ذات الحوار الذي يعطي للحياة طعماً آخر، ويحول دون تكلس هذه الذات، وجمودها، وتوحدها غير المجدي. وهذه هي رؤية الكاتب للعالم، وهي رؤية تتبرم من الثبات والجمود، وتسعى جاهدة إلى المغايرة والتنافي، الهدم والبناء.

لا يُقصد من هذا التنافر فيما بين عناصر الذات الواحدة إقامة نوع من التقابل، لكن هذا التنافر هو في الواقع صيغة من صيغ التناقض الحياتي داخل الذات الواحدة، «وهو تناقض كذلك في دواخل الناس ليظهر ذلك التضاد الذي منه وعبره، يكون الاحتكاك المولد لشرارة التمرد في قلب الواقع، التمرد الذي هو نتيجة لانقداح بين السالب والموجب، في الطبيعة والحياة على السواء»[92].

انطلاقاً من هذا التصور، تعبر الرواية إلى جذر المأساة، حين تتحول الكتابة إلى جواب، والتخييل إلى سؤال في انطولوجيا الفقدان، الحضور والغياب، النفي والإثبات. وهنا سنكتشف أن "الشرياقي" هو شخصية مجازية[93]، وأن ذات الكاتب ليست ذاتاً واحدة، بل هي مجموعة من الأقنعة، وندرك مدى أزمة انشطار

92 - تراجع المقدمة الضافية التي خصت بها نجاح العطار رواية حنا مينه: "بقايا صور"، دار الآداب، ط: 5، 1990 ، ص: 19.

93 - توحي شخصية ابن ضربان الشرياقي في نصوص التازي، منذ الوهلة الأولى، على ذات مستمدة من التراث، مستدعاة من التاريخ العربي الإسلامي. وما يدعم هذه الفرضية هو لغة المتحدث الفصيحة، واستعماله لوسائل البيان والبديع، وعتاقة الرؤية الإبداعية التي من خلالها يدبج الكاتب الخطاب التقديمي.

الذات التي تترجم كلا من الواقع والرغبة، تلك الازدواجية التي تقود لا محالة إلى الحيرة والصدام بين الحقيقة والوهم.

فمن يكون الشرياقي؟ ومن يكون التازي؟ أيهما الحقيقة وأيهما الوهم؟ أيهما الصوت وأيهما الصدى؟ أيهما الواقع وأيهما الخيال؟ كلها أسئلة تتناسل في نواة هذه الأنا المنقسمة على نفسها، وتتوالد في رحمها الخلاق.

إن جوهر القضية، من منظورنا، يكمن في واقع الكتابة الروائية بصفة عامة، حيث يتصورها التازي على شكل مغامرة جمالية، من خلال تجربة تمثل الذات (التازي ـ الإنسان) في صورة غيرية متخيلة (التازي ـ الشخصية المتخيلة ـ ابن ضربان).

أما أهمية هذه المغامرة الجمالية فتكمن في جعل الكتابة مرآة لانعكاس الذات الأخرى، والصورة الأخرى المشتهاة، والمحلوم بها، وهي صورة الرغبة الذاتية في تناقضاتها. كما أن الروائي لا يستطيع أن يترجم هذه الصورة الانقسامية إلا بواسطة المجاز كصورة بلاغية لعالم ذاتي شديد التعقيد، وهذا التناقض يفتح آفاقا إبداعية جديدة. وبالتالي يمكن القول إن كل مقدمة ـ في المحصلة الأخيرة ـ هي حزمة نور تضيء كل مغارة معتمة، سواء كانت المغارات حقيقية أو مغارات متخيلة.

ويبدو أن المقدِّم (الشرياقي) شبيه بالسارد، لأنه يتحدث بلغة أخرى كاللغة السردية، لا علاقة لها باللغة التقريرية كما رأينا في مقدمات سابقة. فهذه المقدمة باختصار، هي بمثابة خطاب «ميطا

تخييلي» «Méta – fiction»، (أي تخييل فوق تخييل)[94]، حيث تغدو المسافة بين الواقعي والمتخيل، بين التقريري والتخييلي واهية، بدءا من الخطاب التقديمي وصولاً إلى النص برمته.

ففي هذا التقديم يتمازج فيه المؤلف والسارد، لسببين أولهما: أننا نواجه نصاً تقديمياً فيه الكثير من سمات السرد والتخييل، في حين تقل فيه تلك التوضيحات والتبريرات والشروحات التي دأب الروائي التقليدي على الإتيان بها في مقدماته.

أما النتيجة التي يمكن استشفافها، فهي أنه لا يوجد من الواقعي والإحالي في كل ما سبق، من منظور أعمق وأشمل، سوى حضور شخص المؤلف الذي يلعب تارة دور المقدِّم (الشخصية المتخيلة) وتارة أخرى دور المؤلف (الشخص).

وما يمكن تسجيله في هذا الصدد، هو أن هذا النوع من التقديمات نادر الوجود في روايتنا العربية، ومن هنا تكتسب هذه المقدمة (مقدمة رواية "المغارات") فرادة وتميزاً ملحوظين.

إلا أن ما نتصوره، في اعتقادنا الشخصي، هو ضرورة التخفيف من حدة تداخل الواقعي مع المتخيل في محفل الخطاب التقديمي هذا. فالإفراط في التخييل سيؤدي إلى تدمير كل ما هو إحالي، بدءاً من «اسم المؤلف»، مروراً باسم المقدِّم، وانتهاء بأفق انتظار القارئ. حينذاك لا يكون بمقدورنا وضع الفروق المأثورة بين الخطاب التقديمي والخطاب التخييلي، إذ لكل من الخطابين استراتيجياته وخصائصه

94- Yasusuke Oura :"Roman journal et mise en scène «éditoriale »", Op. Cit. , p : 17.

ومميزاته، فإذا ما تداخل الخطابان، فإن النتيجة ستكون هي فقدان المتلقي بوصلة التمييز بين ما هو روائي (الذي يروم المؤانسة والإمتاع) وما هو تقديمي (الذي يستهدف الإقناع والتأثير).

تأسيساً على ما سبق، يمكن القول إن التازي أفلح في ابتداع طريقة نوعية في تصريف ثنائية الذات الكاتبة والذات المقدمة، وذلك باختلاق شخصية متخيلة تأخذ على عاتقها تقديم النص (الشرياقي)، وهي لعبة تقنّع رمزية لا تخلو من دلالات وتساؤلات تفرضها طبيعة هذا الإجراء الفني النادر في الرواية العربية. وهذا ما يشكل إعلاناً عن قطيعة مع نوع من التقليد الذي درج عليه الروائيون، وذلك باستهلال رواياتهم بتوضيحات عن الشروط التاريخية والنفسية والاجتماعية التي تحكمت في كتابة هذه الروايات.

وهكذا نخلص إلى أن تقديم رواية: "مغارات" تميز بالمميزات التالية:

– بروز ما يسمى بـ «المقدّم المتخيل»، وذلك من خلال اختلاق شخصية يناط بها مهمة تقديم الأثر الأدبي (شخصية ابن ضربان الشرياقي). هذا النوع من التقديم نادر الورود في تاريخ الرواية العربية، ويطرح العديد من الإشكالات المتعلقة بطبيعة الحدود بين ما هو ميطاروائي وبين ما هو روائي.

– ولوج عالم النص كان بالتدريج بدءاً من «العتبات» باعتبارها نصوصاً مصغرة، وصولاً إلى فضاء النص الأرحب (المتن)، وبالتالي كسر الحواجز التي تفصل ما بين النصوص المحاذية والنص المركزي. فالقارئ يلفي نفسه في عمق النص، من خلال مدارج العتبات النصية المتتالية: إهداء، خواطر، تقديم تخييلي...

– الخيط الرفيع بين مستويي ما هو «خارج ـ النص» «Hors-texte»، وبين ما هو «داخل ـ النص» «In-texte» (النص الروائي)، مما يجعل المسافة واهية بين كل من النصوص المحاذية. والنص المركزي. وهذان الموقعان (الخارج والداخل) يعمد فيهما الروائي إلى إقامة مسافة قابلة للتراوح بين ما هو خارج نصي وما هو نصي.

رابعاً: الخطاب التقديمي الغيري بين التقريظ والنقد الموضوعي

عادة ما يتمّ التقديم الغيري عن طريق استكتاب مقدّم آخر للنص، يقوم صاحبه بدور تحفيزي للقارئ من خلال تقديم شهادته حول المؤلَف والمؤلِف في آن واحد، وهذا المقدّم لا يختاره المؤلف (أو الناشر) اعتباطاً، فهو شخصية ذات مكانة إبداعية خاصة، ووضع اعتباري مميز.

وعادة ما يكون، كذلك، بين المقدّم والمؤلِف أكثر من قاسم مشترك. فقد يجمع بينهما الاهتمام الثقافي، أو الحساسية الفنية، كما قد يرتبطان بعلاقات حميمة خاصة. وهذا ما يحيل الخطاب التقديمي الغيري إلى «ميطا خطاب تنجزه يد ثانية. وهذه اليد الثانية [يد المقدّم] تصافح الأولى [يد المقدّم له] وتشد من أزرها»[95]. إنه، كذلك، الضامن لعنصر جودة المقروء باعتباره المُطلع الأول على المؤلَف.

95 - عبد النبي ذاكر: "عتبات الكتابة، مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي"، منشورات مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، أكادير، ط:1، 1998، ص: 121.

وتعتبر المقدمات الغيرية محطة أساسية في إبراز طقوس الكتابة الروائية في علاقتها بالمتلقي (المقدم والجمهور)، كما تحدد، في الوقت نفسه، مجموعة من الشروط التاريخية التي وجهت هذه الكتابة الروائية.

في هذا الصدد، لا تخفى أهمية التوقف عند الروائي حنا مينه لتداول قضايا الخطاب التقديمي الغيري. أما مكمن هذه الأهمية، فتتجسد في عدد المقدمات المصاحبة لمجموعة من رواياته، علاوة على طولها (قد يربو التقديم الواحد منها على أربعين صفحة في الرواية الواحدة)، ناهيك عما تثيره هذه المقدمات الغيرية من قضايا متعلقة بجدوى كتابة المقدمة نفسها ووظائفها...

غير أن ما يلفت الانتباه بخصوص مقدمات روايات حنا مينه (أو جلها تقريباً درءاً للتعميم) أنها عبارة عن مقدمات غيرية. فهي، بالتالي، تمثل نمط وعي هؤلاء المقدمين «Préfaciers» بطبيعة الإنجاز الروائي لدى حنا مينه، إضافة إلى أنها تعالج جوهر أسئلة المرحلة على صعيد كل من الكتابة والتلقي، وتجيب ـ ضمنياً ـ عن فحوى الخطاب التقديمي كممارسة أدبية نادرة التداول في ثقافتنا العربية.

– فكيف تمثّل المقدّم العربي الخطاب التقديمي؟
– وما هي علاقة الخطاب التقديمي بالخطاب الروائي؟
– وما هي درجة الذاتية والموضوعية فيما كتبه هؤلاء المقدمون؟

للإجابة عن هذه التساؤلات الجوهرية وغيرها، سنحاول الاقتراب أكثر من بعض المقدمات التي كتبت في صدارة بعض روايات حنا مينه. وسنتوقف عند مقدمة الأديب السوري واكيم أستور لرواية: "الدقل"،

لنعرج بعدها على مقدمة رواية: "المصابيح الزرق" التي دبجها شوقي بغدادي، ثم سنلامس عن قرب مقدمة رواية حنا مينه: "الشمس في يوم غائم" التي أنجزتها الأديبة نجاح العطار، مركزين على أهم القضايا التي أثارتها هذه المقدمات الغيرية من جهة، وإبراز علاقتها بروايات حنا مينه من جهة ثانية.

1. مقدمة ذات طابع تقريظي

يبدو أن نمط وعي المقدّمين بقضايا الكتابة الروائية عامة، وكتابات حنا مينه، طَبَعَه التباين والاختلاف. هكذا جاء تقديم واكيم أستور لرواية: "الدَّقل" في شكل **شهادة على مسار إبداعي** متتابع، لا يخفي المقدِّم خلالها الارتباط الحميمي بينه وبين المقدَّم له. يقول واكيم أستور: «هذه ليست مقدمة كما أرادها حنا، إذ لم تعد بيننا مقدمات، ولن تكون نهايات (...) هذه ليست مقدمة. هذه ليست رسالة. هذه شهادة... **شهادة على مسيرة لم تكتمل بعد**»[96].

يستطرد واكيم في بحثه عن توصيف خاص لما هو بصدد تدبيجه: «هذه ليست مقدمة. هذه ليست رسالة. هذه شهادة. شهادة على مسيرة لم تكتمل بعد. مسيرة بدأها القدامى بالضرب على الحديد «حديد بارد» والدقّ على «الأرض النائمة».

بدأ الحديد يسخن. والأرض تفيق. تحية أيها القدامى!

---

96 - واكيم أستور، تقديم ضمن رواية: "الدّقل" لحنا مينه، دار الآداب بيروت، ط: 4، 1997، ص ـ ص: 8 - 10.

وأخذت أقلب الصفحات من جديد. عجباً! كيف قال بعض الأصدقاء إن حنا قد ابتعد. لقد فاتنا أن سعيد حزوم لم يتوقف على الشاطئ. كان يسير وقطع مسافة كبيرة في غفلة منا. وأصبح الحديث أكثر شمولاً وغنى وحبكة. لقد خرج البحار إلى العالم، وأمسى أكثر نضجاً وفناً»[97]

يبلغ إطراء واكيم أستور على رواية حنا مينه ذروته حين يقول: «حنا يا حنّانا، يا كاتب ملاحمنا و«حكواتينا» العزيز، يا فخر جيلنا وظهيرنا الشامخ، يا ابننا الحبيب الذي به سررنا!»[98]. فلا نحتاج إلى كبير عناء، لكي نتعرف على نوعية هذه المقدمة ذات النفس التقريظي، التي لا تنقصها روح المجاملات ولا تخلو من إطراء له سياقه التداولي الخاص. مع العلم أن هذا النوع من المقدمات، في غالب الأحيان، لا يضيف شيئاً جديداً ولا جيداً إلى الكتاب المقدَّم له، ويمكنها أن تكون ذات طابع تجاري أو إشهاري بالدرجة الأولى.

2. ترجُّحُ المقدمة بين أسلوب التقريظ والنقد الموضوعي

يتساءل شوقي بغدادي - وهو كاتب مقدمة رواية: "المصابيح الزرق"- عن جدوى كتابة المقدمات، وأهميتها في الخطاب الروائي

97 - واكيم أستور، تقديم ضمن رواية: "الدَّقل" لحنا مينه، دار الآداب بيروت، ط: 4، 1997، ص: 10.

98 - المرجع نفسه، ص ص: 10 - 11.

عامة، ويستطرد قائلاً: «لا أدري لماذا تكتب المقدمات، ومع ذلك فنحن نكتبها»[99].

إن هذا التساؤل حول جدوى كتابة المقدمات ظل - إلى وقت قريب - غير مفكر فيه من لدن مقدّمي الروايات العربية، وطرّحه بهذه الصيغة التي تنم عن حيرة وتردد من أمر ديباجة خطاب مقدمة ما، يتناسب ومقام المقدَّم له على الصعيد الأدبي.

على هذا النحو، غدا الخطاب التقديمي التمجيدي غير مقنع، ولا يساهم في اجتراح الأسئلة الحقيقية المتعلقة بقضايا الكتابة والتلقي. فما هي بدائل هذا الخطاب الذي يراد من خلاله تجاوز المقدمات المألوفة، ذوات الطابع التقريظي؟

يجيب بغدادي، بعد ذلك، عن تساؤله السابق: «نكتبها حيناً رسالة، وحيناً آخر وخزة مبضع. ولربما كتبناها حديث معلم، أو تهويمة مناسبة. ولتكن ما كانت، فهي وليدة نوع من رهبة الكاتب حيال أثره عندما يقدمه للناس فهو يحس نوعاً من الخشية إذا ما واجه القارئ وجها لوجه دفعة واحدة. فلا بد إذن من ضربات على خشبة المسرح قبل أن يفتح الستار. ولا غنى عن عاصفة من الموسيقى تسبق قصة راقصة من الباليه. أو مسرحية شعرية من الأوبرا. فكيف أصنعها معك يا حنا؟»[100].

هكذا نستطيع الحديث عن نوعين محددين من أنواع التقديم، يتضمنهما الخطاب التقديمي:

99 - شوقي بغدادي، ضمن رواية: "المصابيح الزرق" حنا مينه، دار الآداب، بيروت، ط: 6، 1989، ص: 5.

100 - المرجع نفسه، ص: 5.

– النوع الأول: متعلق بالمقدِّم الذي يقدم عمل غيره. فالتقديم في هذه الحالة عبارة عن رسالة محملة بمجموعة من الإشارات والإيحاءات التي يثيرها المُقدِّم بصدد الأثر الأدبي، دون أن يصل التقديم إلى تخوم النقد الجارح، أو تخييب أفق انتظار المقدم له. ما عدا بعض الإشارات، أو الوخزات الصغيرة التي تمس جانباً ما من جوانب العمل الأدبي، على الخصوص إذا كانت العلاقة الشخصية وطيدة بين الطرفين، ولا تسمح بغير الإطراء.

– النوع الثاني: متعلق بالكاتب في علاقته بالجمهور: فالتقديم، في هذا السياق، ضرورة نفسية لتهيئ الجو المناسب للخوض في مغامرة القراءة. كما أنه تمهيد لا بد منه في استراتيجية القراءة التي تقتضي أن يتهيأ القارئ وجدانياً ونفسياً لخوض غمار القراءة. وهو إعداد معنوي كفيل بأن يُيَسِّر السبل ويعبد الطريق للعبور من فضاء ما قبل النص إلى فضاء النص، وهو أحد الرهانات الأساسية للخطاب التقديمي.

أما مأزق هذا الخطاب، فيكمن في تراوحه بين الدراسة التحليلية المفصلة، والخطاب الوسيط الذي يراود القارئ ويستدرجه نحو عوالم القراءة[101]، بناء على معطيات يعرضها المقدِّم عن الروائي،

101– تطفو مرة ثانية إشكالية تراوُح الخطاب التقديمي بين الهاجس التقديمي والبعد النقدي النظري، وتطرح نفسها من جديد وبحدة. وهذا ما يُستخلص من كلام نجاح العطار عند قولها: «لماذا لم ألخص الرواية ولم أطرح حدثها الأساسي الذي يغري، على وضوحه، بحديث طويل؟ حيث تجيب على هذا السؤال كالآتي: ذلك ليس من شأني، فأنا هنا لست بناقدة ولا دارسة».

– نجاح العطار، تقديم ضمن رواية: "الشمس في يوم غائم" لحنا مينه، منشورات دار الآداب، بيروت، ط :5، 1988، ص:16.

من قبيل تعداد محاسن العمل الأدبي أو محاولة مقاربته بشكل موضوعي، «فثمة أشياء كثيرة جديرة أن تقال في الحديث عن هذا الكتاب، ولكنني أكتب مقدمة لا دراسة»[102].

إن ما نستشفه من كلام شوقي بغدادي، هو تفاديه الخوض في قضايا نقدية بحتة، يصل من خلالها المقدم إلى خلاصات نقدية قد لا ترضي صاحب الرواية، أو قد تجعل من صورة العمل الأدبي مهتزة منذ البداية. وهذا ما يفسر لنا ذاك التحوط الملحوظ من أن يتحول التقديم إلى ممارسة نقدية ذات طابع موضوعي.

مقابل ذلك، تجنح كفة النقد التقريظي في أكثر من إشارة نقدية، حيث ينتقل شوقي بغدادي، بعد ذلك، إلى استخلاص أهم قيمة مركزية بموجبها يعد المقدِّم رواية: "المصابيح الزرق" جديرة بأن تحكى. ويبني حكمه هذا على مجموعة من ثوابت العمل الإبداعي الناجح، وهذه الثوابت هي كما يلي:

– النضج الكافي للأعمال الأدبية حتى يصير ثماراً يانعة صالحة للقطاف.

– آفة الغرور وعدم التواضع، فلا شيء يقتل المبدع ويجهز على فنه، قدر ما يتسبب فيه الاعتداد المبالغ فيه بالنفس.

– الفن صنعة ودربة بقدر ما هو موهبة.

كل هذه الخصال اجتمعت في رواية: "المصابيح الزرق"، واتصف بها حنا مينه على المستوى الشخصي، من منظور المقدِّم، حيث يتتبع مظاهر هذه الخصال كالتالي:

102- شوقي بغدادي، ضمن رواية: "المصابيح الزرق" حنا مينه، دار الآداب، بيروت، ط:6، 1989، ص:15.

- استغراق كتابة الرواية مدة ثلاثة أعوام أو أكثر.
- حرص الروائي على إطلاع مجموعة من رفاقه على مسودة الرواية، ليبدوا وجهات نظرهم في أمرها. فمنهم من كان رحيماً عليه في نقده، والبعض الآخر كان قاسياً معه.
- حسن إنصات حنا مينه لكل الآراء، وانفتاح صدره لكل المقترحات، واستعداده، بالتالي، للاستئناس برأي الآخرين قبل استصدار العمل الأدبي في حلته النهائية.

على إيقاع هذه الخصال الحميدة راح حنا مينه يعيد كتابة الرواية ذاتها مرات عدة، حتى استوت على نار المراجعة الهادئة، وغدت في مستوى الأعمال الروائية التي يحترم أصحابها أنفسهم. وذلك على ضوء الانطباعات التي تلقاها من أصدقائه، والتي حفزته على التنقيح والتعديل والتسويد والتبييض. يقول شوقي بغدادي: «هذه هي قصة القصة، فماذا صنع إذاً بعد هذه السنوات؟ ماذا قدم للناس؟

هذا هو السؤال الذي يحيره، ويريد عليه جواباً صحيحاً.

يا حنا...

أنا من هؤلاء الذين عاشوا روايتك صفحة، وشاركوا بتأليفها - إذا صح التعبير - ولقد قلت لك رأيي شفاهاً، وهاأنذا أقول الآن على الملأ الأكبر. فاجمع شهادتي إلى الشهادات الأخرى، وفتش عن نفسك بينها إذا كان لا بد من شهادتي كي تجد نفسك»(103).

103 - شوقي بغدادي، ضمن رواية: "المصابيح الزرق"، مرجع سابق، ص: 9.

لم تقف هذه الشهادة على الإطراء فقط، إذ بعد التذكير بمضمون الرواية، ينتقل المُقدِّم إلى إبراز طبيعة تجربة حنا مينه الروائية السابقة قصد بلورة عناصر التطور والتقدم في مسار كتاباته. فقد كان حنا مينه مأخوذا - في أعماله السابقة - بالقالب الخطابي المباشر، وهذه الصفة لن تلازمه طويلاً. إذ سنشهد نوعاً من التحرر من ربقة هذا القالب الخطابي في أعماله السردية اللاحقة. ذلك أن لا شيء يقتل الأثر من أن توضح النتائج قبل المقدمات، وأن ترسم الأحداث والشخصيات حسب نماذج مسبقة (...) وعندما نفقد ثقتنا بقدرة القارئ على الخلق كما نخلق، فنقبض على يديه بكلتا يدينا كما نقوده خطوة خطوة إلى الغاية. فإذا هو يمل صحبتنا بعد مسيرة خطوات، فيتثاءب، ويتراخى، ويأخذه إحساس من اكتشف بسهولة أنه حيال خدعة ساذجة. لربما فقدناه بعد هذه التجربة إلى الأبد» ليردف بعد ذلك قائلاً: «أن تذهل القارئ لوهلة عن نفسك، وعنك، فلا تربطه إليك بغير الصداقة والثقة والحماسة ثم ثقْ بعدها أنه بالغ معك الغاية المنشودة»(104).

بعد سرد مجموعة من الخصوصيات المميزة لإبداع حنا مينه، يثير شوقي بغدادي الانتباه إلى فجوة لو سُدَّت - في رأي المقدِّم - لأمكننا وضع الرواية، وبلا تردد، في مصاف الآثار الروائية العالمية الخالدة. فمن يفرغ من قراءة الرواية «يحس أنه لم يطلع إلا على جانب من حياتهم (أي شخصيات روايته). أما الجانب الآخر فقد

104- شوقي بغدادي، ضمن رواية: "المصابيح الزرق" حنا مينه، دار الآداب، بيروت، ط: 6، 1989، ص: 11.

بقي في الظلال. وأن القارئ يظل ينتظر شيئاً ما، أن يحكي له عن أشياء أخرى غير هموم الحياة العامة في أيام الحرب»[105].

لقد كان على حنا مينه أن يسدَّ تلك الفجوة التي جعلت الرواية عبارة عن مجموعة من الصور التي يأخذ بعضها برقاب البعض، وأن لا يكتفي بالتقاط المظاهر الخارجية منها، بل عليه الالتفات إلى الحياة الخاصة لكل شخصياته، فالبطولة «لا تكون في الأعمال الخارقة وحدها، بقدر ما تكون في أن يعيش الإنسان إنسانيته بكل بساطة»[106]. وكأننا بالمقدّم يستهدف توجيه ملاحظات نقدية ـ بطريقة غير مباشرة ـ على الكاتب أن يستفيد منها في لاحق أعماله، عملا بنقيض الحكمة القائلة: «ليس في الإمكان أبدع مما كان!».

كما يعترف المقدّم أنه كان بإمكانه تناول قضايا أخرى، في سياق هذا التقديم، إلا أنه أحجم عن ذلك. ما دام مقام التقديم لا يتناسب ومقام الدراسة. بهذا التبرير يقف المقدّم على تخوم الممارسة النقدية الموضوعية لا يبرحها، بدعوى عدم تناسب مقام المقدمة بمقام الدراسة الموضوعية.

3. المقدمة باعتبارها تكريماً للكتابة لا للكاتب

بخصوص تحديد مفهوم«المقدمة» على المستوى النقدي، وما يثيره ذلك من إشكاليات على صعيدي الإبداع والتلقي، سنتوقف مع نجاح العطار في مقدمتها لرواية حنا مينه: "الشمس في يوم

105- المرجع نفسه، ص: 13.

106- المرجع نفسه، ص: 16.

غائم". فما سيميز هذه المقدمة، هو ورودها على شاكلة بيان أدبي حول «ماهية المقدمة».

أما عن طبيعة تمثل بعض الأدباء للخطاب التقديمي، وفهمهم لخصوصيته ووظائفه، فإن الأمر لا يخلو من تعارض في وجهات النظر. فإذا كان هناك من يعتبر المقدمة جواز مرور نحو عالم النص، يتيح للقارئ تمثل المعطيات التي يوفرها الخطاب التقديمي باعتبارها عدة ضرورية للعبور نحو ضفة النص الأخرى، فإن فئة أخرى من كتاب المقدمات (الغيرية هذه المرة) تُعارض هذه الفكرة، انطلاقاً من لا جدوى إمكانية شرح سحر الجمال الذي تستبطنه النصوص. فالمقدمة من منظور نجاح العطار ليست جواز سفر، والقراء ليسوا خفراء حدود «لأن الفن في واقع الإبداع، حقيقة، ولأنه، في تأثيره، سحر، والسحر في الجمال كل الجمال، وكيف يشرح سحر الجمال؟»[107].

فلا تجد الكاتبة غضاضة في رفض هذا النوع من المقدمات. ترفضها «تكريماً للكلمة»، كما ترفضها «لأن الفن نشوة إحساس بالحقيقة وبالجمال، وسفارة لهما إلى الدنيا، وصلاة باسمها من أرضنا إلى سدرة منتهاها، ونداء يتخطى، ويا عجز القيود والسدود، وغباءهما أيضا (...).

لنقرأ الأثر، إذن، كل على طريقته..

107- نجاح العطار: "قراءة بطريقة ما"، تقديم رواية: "الشمس في يوم غائم"، منشورات دار الآداب، بيروت، ط: 5، 1988، ص: 4.

والأثر الذي بين أيدينا رواية، وأنا أحب الرواية، بالرغم من أن هذا الحب، لهذه الأداة التعبيرية، لا يعطي قيمة لعمل بعينه، لأنه حب للرواية، وليس لكل رواية»[108].

إن نجاح العطار لا تجد مانعاً لإعلان ثورتها على كل الأعراف التي رسختها التصورات التقليدية على مستوى الإبداع والنقد عند كتابة المقدمة.

بهذا النفس الانقلابي الصارخ، تصر نجاح العطار على إسقاط تلك الأوهام المغلوطة التي تدعي أن المقدمة هي اختزال للنصوص، أو أنها صورة مصغرة عنها، أو جواز سفر إلى مجاهلها.

هذا المنظور لماهية المقدمة، ينهض على فرضية عدم جدوى تقديم تفسير الأثر الأدبي تفسيراً تبسيطياً، ولا اختزاله اختزالاً موجهاً، انطلاقا من مبدأ اعتبار أن كل قراءة لها تميزها، وكل تلق له خصوصياته. الأمر الذي يساهم، لا محالة، في خلق انفتاح النص وتعدد معانيه، وبالتالي امتداده في الزمن الحاضر والآتي. ذلك أن كل قراءة هي مشروع إبداع جديد، وأن الكتابة شكل من أشكال الجمال. فكيف يمكن شرح فعل سحر الجمال، واختزاله على هذا النحو في مقدمة محددة؟

بناء على ما سبق، فإن نجاح العطار تلح على قضية استحالة تقديم شرح نص إبداعي شرحاً نهائياً. فليس للنص الواحد قراءة وحيدة أو قارئ وحيد. وأن تعدد القراءات يعني تعدد المعاني،

---

108 - المرجع نفسه، ص - ص: 3 _ 4.

والقول بتعدد القراءات، هو الكفيل بإعداد القراءة (الممكنة) للرواية خارج القراءة / القراءات الأولى.

واعتباراً لما أوردناه بخصوص الخطاب التقديمي الغيري في بعض روايات حنا مينه، يمكن استنتاج الخلاصات التالية:

– ازدواجية الخطاب التقديمي الغيري: فهو من جهة، تقديم للأثر الأدبي وعرض لمضامينه الكبرى (الوصف)، ومن جهة ثانية، وجهة نظر أدبية ونقدية إضافية، يقدمها المقدّم حول أهمية الأثر الأدبي (التأويل).

– يراوح خطاب المقدمات هنا بين النفس التقريظي (مثال مقدمة واكيم أستون) وبين النظرة النقدية التي تستهدف الجمع بين الاحتفاء بالرواية، وبين إلقاء بعض الأضواء الخافتة على مكوناتها (مقدمة كل من شوقي بغدادي ونجاح العطار).

– تعدد تسميات المقدمات: فهي لدى البعض توطئة، وعند البعض الآخر شهادة، أو رسالة أو تحليل.

– ماهية الخطاب التقديمي الملتبسة، ويتبدى ذلك الالتباس في التراوح بين هاجس الاحتفاء بالنص، وبين استهداف الجانب التحليلي.

– خصوبة هذا التعدد في الخطاب التقديمي لروايات حنا مينه، تكشف الستار عن مرحلة أساسية في صيرورة الكتابة إجمالاً. ويتعلق الأمر بمرحلة تداول النص كمسودة قبل ظهوره في السوق في مرحلة أخيرة، وهذه المرحلة ظلت مغيبة في الدراسات النقدية العربية.

أما الخلاصات المركزية التي نسجلها في هذه الخاتمة، فنجملها فيما يلي:

– تضمين الروائي في مقدمته لعناصر الحساسية الفنية التي ينتسب إليها، والخصوصيات التي يتميز بها تصوره الإبداعي، وهذا كفيل بأن يحيل بعض المقدمات إلى تصورات قبلية حول رؤية الروائي الفنية، وبالتالي الدفاع عن لون معين من ألوان الحساسية الفنية.

– طغيان الوظيفة التوجيهية على الخطابات التقديمية في الرواية العربية. ففي سياق تجنب ما يمكن أن يخضع له النص من تأويل مغلوط أو مغرض، يلجأ الروائيون إلى هذا الخطاب القبلي (أي المقدمة) للشرح والتفسير والتبرير والإضاءة.

– مقدمات ذاتية يوردها الكاتب كرد فعل نقدي على قضايا إبداعية ونقدية ساخنة، سبق أن أثيرت بخصوص أعماله السابقة. فتكون هذه المقدمات، بالتالي، الفرصة المواتية للمبدع كي يقدم وجهة نظره، بعيداً عن وصاية الناقد، واحتكاره لمجال النقد الذي يعتبر في نهاية المطاف مجالاً مشتركاً بين كل من المبدع والناقد على حد سواء.

– اشتغال الخطاب التقديمي الغيري بدوره على إنتاج معرفة نقدية لها فاعليتها وخصوصيتها، ويمكن أن تشكل هذه المقدمات الغيرية ركيزة أساسية في تطور الممارسة النقدية عامة، بواسطة إسهامها غير المباشر في الإجابة على الأسئلة التي يطرحها النص المقدم له.

– الغياب الملحوظ للتفاعل الجدي بين الخطاب النقدي والخطاب التقديمي في النقد العربي، مع لفت الانتباه إلى وجود استثناءات في هذا المجال. إذ لم يسبق للخطاب التقديمي أن شكل مرجعاً نقدياً

واضحاً، أو أثر تأثيراً معيناً على الخطاب النقدي، رغم تحول بعض هذه المقدمات في مراحل تاريخية بعينها إلى بيانات أدبية ونقدية شهيرة، يستهدف أصحابها التبشير بأفكار أدبية، وقيم جمالية تعدُّ مغايرة ومنزاحة عن المألوف في الزمن الذي كُتبت فيه.

– تعدد أغراض الخطاب التقديمي، واختلاف المنظور إلى وظائفه. كل ذلك انعكس، بصيغة أو بأخرى، على أشكال بلورة هذا الخطاب. وهذا الأمر يظهر بجلاء في تعدد أصناف المقدمات، ومثال ذلك: المقدمة ـ المقالة النقدية (الجزئية أو التامة)، والمقدمة ـ الرسائل، والمقدمة ـ البيانات الأدبية، والمقدمة ـ المقالة الساخرة.

الفصل الثاني

النصوص التوجيهية في الرواية العربية

(التمهيدات والاستشهادات الشاعرية)

جرت العادة أن تتموقع العبارات والنصوص التوجيهية في صدارة المؤلفات، وقليلاً ما ترد بعد عناوين الفصول[1]، إلا أنه نادراً ما يستحضرها المبدع في النهاية (وهو ما سندقق فيه النظر لاحقاً وذلك من خلال رواية: **"يحدث في مصر الآن"** ليوسف القعيد). أما من حيث طبيعة هذه الملفوظات التوجيهية، فإنها تتعدد وتتنوع ما بين بيت شعري، أو تنبيه، أو حكمة، أو خاطرة...

وكيفما كان نوع هذه الملفوظات، فإنها غدت أكثر أهمية من موقعها الهامشي الذي تتمظهر فيه. فهي التي تنظم الوضعية التلفظية للمؤلِّف الأدبي، كما تمكن القارئ الحذق من استنتاج رؤية فنية معينة سيتمحور حولها النص لاحقاً، وبالتالي التأشير - غير المباشر - على طبقة من النصوص الإبداعية التي تشكل نزوعاً ما إلى حساسية فنية، لها سلطتها الرمزية على النص، طبقاً لمضمون القول المأثور: «اختيار المرء قطعة من عقله».

1- يمكن الإحالة في هذا الصدد على: **"الأحمر والأسود"** لستندال التي غالباً ما تكون عناوين فصول الرواية متبوعة بنصوص توجيهية.

ولقد سبق لجيرار جينيت أن انكب بالدرس والتحليل على هذا الموضوع (أي «العبارات التوجيهية» «Epigraphes») في كتابه الشهير: "عتبات". إذ اعتبر أن هذه النصوص تمثل، من الناحية الأولى صدى للعنوان، ثم للنص المركزي من ناحية ثانية. كما أن منها ما هو ذاتي (من إبداع الكاتب نفسه)، ومنها ما هو مقتبس من مبدع آخر «Allographe»، وهذا النوع هو الأكثر وروداً وتداولاً، فبواسطة هذا الاسم المستشهد به، يتموقع القارئ ثقافياً وأدبيا منذ البدايات[2].

بناء على هذه المعطيات الأولية، ندرك أن هناك ثلاثة مواقع أساسية في نطاق النصوص المحيطة «Péritextes»: العنوان، و «ما قبل النص» «avant- texte»، (وهو عادة ما يخصص إلى الاستشهاد أو للإهداء وكذا المقدمة)، و«ما بعد النص» «après -texte» (وهو موقع نصي مخصص لتحديد تاريخ ومكان التأليف)[3].

هذه النصوص المحيطة تسمح للكاتب بالتموقع على محورين: المحور الزمني (من موقع «ما بعد النص»)، ومحور الفضاء الأدبي (بواسطة استشهادات ما قبل النص). فكل هذه المواقع وغيرها يعطي فرصاً كثيرة للكاتب كي يتدخل «من أجل تأطير النص، وتوجيه القارئ ومراقبته»[4].

---

2 – Marielle Abrioux :"**Intertitres et épigraphes chez Stendhal**" , in. "Poétique", N°69, 1987, p : 32.

3 – Hugues Laroche :"**En marge des Amours Jaunes : Le péritexte**" , in. "Poétique", N°104, 1995, p : 411.

4 – Ibid. , p : 411.

وعليه، فإن هذه النصوص التوجيهية قد تبدو - في ظاهرها - كما لو كانت محض تعابير صماء، إلا أنها في واقع الأمر عبارة عن مقتطفات من نصوص معروفة، تحيا - في انفصال عن سياقها الأصلي السابق الذي قد نعرفه كما قد نجهله - داخل سياق جديد، تكون سابقة عليه، وتنتمي إلى مجال تناصي مختلف، حيث يقتلع الروائي هذه النصوص من حقولها الأصلية ليقذف بها في حقول أخرى تتحقق لها الحياة فيها.

هذا ما يفرض في قراءة نظير هذه النصوص الصغرى، ضرورة الانتقال من اعتبارها محض جمل عارضة وهامشية، بل علامات وإشارات موحية، خصيبة الآفاق، وذلك رهن بنجاح النص الحاضن في خلق مجال حواري زاخر، بين النصوص المرحّلة من منابتها الأصلية وبين النصوص الحاضنة، ولا يتحقق استيعاب هذا الطابع الحواري الخصيب من دون استحضار الأفق التناصي، وأخذه بالاعتبار.

فلو أمعنا النظر في علاقة النص التوجيهي بالنص المركزي، لوجدناها علاقة جزء بكل، ذلك أن النص التوجيهي يحمل دلالة عامة، والنص المركزي يفصل في أبعاد وجوانب ودقائق تلك الجوانب العامة، بطريقة صريحة أو ضمنية.

ولتوضيح هذا الكلام بالأمثلة والشواهد، سنعمد إلى تنظيم طريقة مقاربتنا لموضوع النصوص التوجيهية من خلال التطرق إلى ما هو أكثر رواجاً منها في الكتابة الروائية العربية، ونقصد بذلك كلاً من العبارات التنبيهية والاستشهادات الشاعرية...

أولاً: خطاب التنبيهات في الرواية العربية

عادة ما يستحضر الكاتب قارئه المفترض أثناء الكتابة، وعند الانتهاء من عملية التحرير، يتوقف وقفة تأملية عميقة بينه وبين نفسه. يتصور في هذه الوقفة ما يمكن أن تكون عليه ردود فعل قرائه تجاه هذا الكتاب (قبل أن يقدم للطبع). يتحول الكاتب خلالها إلى مستشرِفٍ للتوقعات الأولية لقرائه المفترضين، ومستبق لآفاق تلقيهم. وفي ضوء هذه التخمينات الأولية، يضع الكاتب خطابه التنبيهي لصرف القارئ عمّا من شأنه أن يحرف حقيقة الأهداف والمرامي التي يبتغيها[5]، ويروم توصيلها. فوضع هذه النصوص لا يخلو من

5 - نشير في هذا الصدد إلى تنبيه طريف، لم يرد في نص سردي (قصصي ولا روائي) ولا في عمل سينمائي أو مسرحي، بل ورد في دراسة نقدية للناقد السوري كما أبو ديب. يقول فيه: «... جميع الأسماء والعلاقات الشخصية والمواقف التي ترد في هذا النص باستثناء (معظم) الشعراء والنقاد المقتبسين، لا وجود لها في الواقع. وهي مخترعة خصيصاً لأغراض هذه الدراسة. وإذا حدث أن تطابق بعض الأسماء مع أسماء بشر (رجال ونساء) موجودين في الواقع (ممن اعرفهم أو لا اعرفهم - ن) فإن ذلك محض مصادفة غريبة، وجمحة من جموحات الخيال المغامر. وأود أن أعتذر مسبقاً عن أي حرج أو إزعاج قد يسببه ذلك لأحد أو أحدة. فمقتضيات الكتابة لها أولوية على مقتضيات الحياة». وهذا النوع من التنبيهات يطرح، لا محالة، حدود الكتابة النقدية في علاقتها مع باقي لكتابات الأخرى (السردية والقصصية والشعرية)..

أنظر: كمال أبو ديب: "كما أبو ديب يعاني، يكتنه، يعابث، يستعيد، يرتعش في صدمة / هزة الاستعارة أو جماليات الانتهاك وبنية الإلصاق والإضافة أو مغامرة الخيال الربربي"، مجلة: "ثقافات"، العدد: 1، شتاء 2002، ص - ص: 43 ـ 44.

قصدية على مستوى ترشيد القارئ وتنبيهه إلى بعض النقاط العالقة، والإشكاليات التي ستلازم العمل المنجز (الرواية) حتى يأخذها بالاعتبار، وبذلك يذكِّره ببعض قضاياها، وينثر في طريقه بعض الإضاءات الخافتة قبل ولوجه خضم النص.

من هنا يمكن القول إن هناك علاقة جدلية بين مُؤلِّف محدد وقارئ مفترض بالتحديد. فمن شروط تفعيل هذه العلاقة ضرورة امتلاك القارئ لشفرة المُؤلِّف الجمالية والأخلاقية والاجتماعية والإيديولوجية، «لكن دون أن يفرض عليه ذلك أن يشاطره إياها كلياً، لأن بإمكان المُؤلف أن يغير أفق انتظار القارئ، مثلما يمكن لهذا الأخير، بتلقيه الاستهجاني أو الاستحساني، أن يؤثر في الإنتاج الأدبي»[6].

فالروائي الحداثي لا يكتب لجمهور راض على ما سيقرأه مسبقاً، مطمئن لذائقته القرائية بالمطلق، لكنه يفعل ذلك من أجل قراء مفترضين، يمكن لروايته أن لا تروقهم، وبالتالي أن تخيب أفق انتظارهم، من هنا ضرورة تدخل المؤلف عن طريق خطاب ميطاروائي (التنبيه) يعيد ذلك التواصل الخفي بين القارئ والكاتب لدرء كل سوء تفاهم، أو قطيعة قد تحصل بين الطرفين. مع التشديد على أن هناك اختلافاً قائماً بين نص يريد إنتاج قارئ جديد، ونص يستهدف تلبية رغبات الجمهور، من خلال حكايات مكرورة، يطلبها هذا الجمهور سلفاً.

6 - Jaap Lintvelt : "**Essai de typologie narrative**" , Librairie José Corti, Paris, 1981, p :17.

من هنا تأتي أهمية وضع تلك التنبيهات التي يراد من خلالها إبراز طبيعة المقروء أولاً، ثم التوجه لطبقة محددة من القراء ثانياً، وهذه الطبقة يفترض فيها أن تتواطأ مع الروائي وتلعب لعبته، وتتوغل في صميم قضايا الكتابة الحداثية في الرواية العربية.

ومن يعود إلى الكتابات الروائية ذات الطابع التأسيسي، سيجد أن الروائيين العرب خصوا - بوعي أو بدون وعي - جزءاً من جهودهم للتذكير بمجموعة من المعطيات الذاتية والموضوعية التي انبثقت عنها أعمالهم.

ولقد فطن صبري حافظ إلى هذه الخصيصة عند قيامه بقراءة نقدية لإجلاء مظاهر الانتقال من «الحساسية التقليدية» إلى «الحساسية الجديدة» في مجال الخطاب القصصي، حيث يعمد الكاتب إلى «إطلاع القارئ على أسرار شخصية حقيقية من أسلوب المذكرات، والتمهيد للعمل بادعاء أن الكاتب وجد مخطوطته لدى صديق مات، أو استأمنه عليها صديق حي، إلى غير ذلك من حيل تغيير الأسماء، والحديث عن أية مشابهات بين النص وأي أشخاص أو أحداث واقعية هو محض مصادفة.. إلى آخر هذه الأساليب ما هي إلا محاولة واعية من الكاتب لاستدراج القارئ إلى التيقن من وجود مطابقة بين النصي والواقعي»[7].

كما أن المتفحص لروايات «الحساسية الجديدة» سيقف عند مظهر نصي مميز من مظاهر التنويع في الخطاب الافتتاحي، وهو

7 - صبري حافظ: "جماليات الحساسية والتغير الثقافي"، مجلة: "فصول"، المجلد السادس، العدد الرابع، يوليو/أغسطس/ سبتمبر 1986، ص: 69.

عبارة عن ملحوظة أو تنبيه (القارئ) «Avertissement au lecteur»، تستوقف القارئ بداية، وتدعوه لتأمل فحوى هذا المظهر النصي حتى يتمكن من الحصول على قراءة سليمة من كل التأويلات الخاطئة، أو تحميل النص ما لا طاقة له، وكذا تفادي القراءات المغرضة التي تشوه مضامين الرواية، وتؤولها على هواها، لا على هوى ما تريد النصوص قوله.

وإذا تأملنا تحققات **الخطاب التنبيهي** في الرواية العربية، وجدناها تتوزع إلى ثلاثة أنواع أساسية هي كالتالي:

النوع الأول: افتتاحيات تنبيهية، يشدد فيها أصحابها على نفي أية علاقة بين ما يقع في النص من وقائع، وبين ما يحدث في الواقع (الذاتي أو الموضوعي).

النوع الثاني: وهو عكس النوع السابق، حيث يصرُّ فيه الروائي ألاّ ينفي ذلك التشابه بين الكتابة والواقع، بل يحرص على تأكيده والإقرار به، وعلى ضرورة أخذ ذلك التشابه بالاعتبار عند كل قراءة.

النوع الثالث: وفيه يتم التنبيه على ضرورة تجاوز كل التنبيهين السابقين، وذلك برفض النظر إلى العالم الروائي باعتباره نسخة مصغرة عن مجريات الواقع (الذاتي والموضوعي)، ولا النظر إليه، كذلك، على أنه مجرد خيال في خيال، وسنخصص لهذا النوع من التنبيهات الحيز الأكبر من التحليل في هذه المقاربة.

1. التنبيه أو نفي أي تشابه

من المعروف أن هذه الصيغ التنبيهية مستعارة أساساً من عالم السينما، فهي تنبيهات مألوفة في بداية عرض الأفلام. فقد تعود المشاهد على نظير هذه الصيغة التحذيرية النمطية المألوفة التي تقول: «**إن شخصيات ووقائع هذا المحكي هي محض خيال، وكل تشابه مع شخصيات ووقائع حقيقية ما هو إلا مجرد صدفة**». فهذا النوع من التنبيهات ينطوي على وظيفة مركزية، تتجلى في الوظيفة القانونية، ما دام هدفها هو تجنيب المؤلف المتابعات القانونية التي قد يتعرض لها[8] من جراء ما قد يتضمنه الفيلم من قضايا حساسة.

ولقد عرف الأدب الغربي توظيف هذه التنبيهات بكثرة وتنوع ملحوظين. فاختلفت بذلك مواقف الأدباء والنقاد من وظائفها وخصوصياتها، حيث يذهب هنري جيمس إلى أنه يجب على المؤلف ألا يعلق على نصوصه الإبداعية. «وألا يقيم مؤشرات تقول لنا كيف نشعر تجاه شخصياته وأحداثه»[9]. منتقداً الكُتّاب الذين حاولوا أن يذكّروا القراء أن ما يروونه لهم ما له علاقة بالحقيقة، أو أولئك الذين يعترفون للقارئ أن الأحداث التي يروونها لها علاقة وطيدة بالحقيقة الموضوعية. واعتبر هنري جيمس ذلك التصرف خيانة لوظيفة الكاتب

8. Gérard Genette : "Seuils" , Ed. Seuil, Paris, 1987, p: 201.

9 - رينيه ويلبك: "مفاهيم نقدية"، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة: "عالم المعرفة"، 1987، العدد 110، ص: 203.

المقدسة، وهي في نظره «جريمة كبرى»[10]. بالمقابل أطرى هنري جيمس على تورغينيف لكونه «يترفع عن تلك السياسة الغريبة التي يتبعها كتاب الدرجة الثانية، وهي سياسة تفسير [الشخصيات]، أو تقديمها بعبارات الاستهجان أو الاعتذار»[11].

أما في العالم العربي، فنجد بعض الروائيين يصرون على تصدير أعمالهم الروائية بخطاب توجيهي، يحرص واضعوه على نفي أي علاقة شبه بين أحداث الرواية وما يحدث في الواقع في مختلف مستوياته. ويمكن تتبع نظير هذه النصوص ذات الطابع التنبيهي في بعض أعمال كل من: إميل حبيبي وجبرا إبراهيم جبرا ومجيد طوبيا وإلياس خوري وعبد القادر الشاوي...الخ.

في هذا المضمار، يذكرنا إميل حبيبي في مقدمة روايته: "إخطية" بالموقف الاضطراري الذي وجد نفسه فيه، وهو يصدر روايته بهذه بالاحتراس التقليدي. فقد اعتبر إميل أن الرواية «**بنت خيالي الشرقي المجنح. ولذلك فإن أي شبه بين شخصياتها، أو إحداها، وبين أشخاص واقعيين هو ابن عرض ما جنحت عليه عن قصد. بل أكاد أقول، دفعا للشبهات، إن أي شبه بين حيفا هذه الرواية وبين حيفا هذه البلاد هو محض هذيان نوسطالجي!**»[12]. ليتساءل بعد ذلك: «**ترى، هل الأمر الذي جعلني في حاجة إلى هذا**

10 - المرجع نفسه، ص: 204.

11 - المرجع نفسه، ص: 204.

12 - إميل حبيبي: "إخطية"، كتاب "الكرمل"، منشورات مؤسسة بيسان بريس، قبرص، ط: 1، 1985، ص: 7.

الاحتراس، هذه المرة، هو اهتزاز ثقتي بقيام حرية الحنين إلى هذه البلاد ـ إلى حيفا في حيفا؟»[13]

إن المتأمل في مضمون هذا الاحتراس ليس بمقدوره نفي العلاقة غير المباشرة بين ما كتبه إميل حبيبي في تقديمه وما يمكن أن توحي به شخصيات هذه الرواية، أو تحيل عليه في واقع الصراع العربي الإسرائيلي. وأن أي شبه بين «حيفا» كما هي واردة في الرواية، وحيفا: الأرض المحتلة يمكن عزوه، بالأساس، إلى عنصر الحنين الدفين إلى حيفا الحرة. مع العلم أن هذا الحنين أصبح بمثابة حلم لا تلوح في الأفق بوادر تحققه، في الوقت الذي بات فيه هذا الحلم مع مرور الزمن مجرد فكرة أقرب إلى أضغاث أحلام. إنه حنين العودة إلى حيفا، وإلى وطن لم يكتمل. لكنها في الواقع عودة ناقصة، في ظل مناخ عام يسوده الإحساس بخيبة أمل خفية لعدم تحقق حلم العودة المأمول إلى حيفا المدينة، التي ترمز، في العمق، إلى الوطن المحتل (فلسطين).

وعلى هذا النحو، لا نستطيع ـ كقراء ـ الجزم بأن ما يحكيه إميل حبيبي هو محض خيال، وأن الأحداث الواردة ـ على كثرة تقابلها مع الواقع ـ ما هي إلا من صنع خيال المؤلف، ومحض اختلاق. فبين هذين الحدين تكمن حيرة القارئ، وتردده في ما تطرحه نصوص إميل حبيبي بصفة عامة من سرود لا تخلو من التباس.

13- المرجع نفسه، ص: 7.

كما أن من خصوصيات نظير هذه الخطابات التنبيهية[14] هو تأشيرها الضمني على ميثاق قرائي محدد، يتم تداول النص الروائي على قاعدته. وبموجب هذا التنبيه يصرُّ الروائي على نية خلو القصد من أي تشابه بين أحداث الرواية وما يجري في الواقع الخارجي، وهو في نظرنا أحد أشكال التمويه والمخاتلة الذي ساد في الكتابة الروائية في عالمنا العربي.

ويمكن التوقف في مثل هذه الروايات عند مجموعة من التشابهات والتقابلات بين ما يُحكى في النص وما يقع في الخارج من أحداث ووقائع. ذلك أنه من السهل على القارئ الحصيف أن يمسك بخيوط هذه الأحداث وبإيحاءاتها القريبة. وحتى في حالة ما إذا اتسمت الرواية بالتعقيد والاستغلاق، فإنها لا تخلو من إشارات تنحو بها هذا المنحى أو ذاك في التواصل مع الواقع. ومن الممكن تتبع هذه الإشارات، وإعادة تشكيلها في اتجاه تأويلي خاص بالمؤول أساساً.

ومع ذلك، فالروائي العربي يجد نفسه في موقع حرج وهو يصدر روايته بهذا النوع من التنبيهات، ما دامت العلاقة بين الرواية والواقع متداخلة في الكتابة الروائية الجديدة. هذا الارتباك يشير إليه إميل حبيبي بعد وضع الاحتراس المذكور آنفاً. يقول إميل حبيبي: «لقد فتشت في الروايات الغربية الموجودة في مكتبتي عن

14- أما جبرا إبراهيم جبرا فيدعو القارئ أن يأخذ هذا التنبيه مأخذ التحفظ والاحتراس مستهلاً روايته: "السفينة" بقوله: «الشخصيات والأسماء في هذه الرواية من خلق الخيال، فإذا وجد أي شبه بينها وبين أناس حقيقيين أو أسمائهم، فلن يكون ذلك إلا من محض الصدفة، وخالياً من كل قصد».
ـ جبرا إبراهيم جبرا: "السفينة"، دار الآداب، بيروت، ط:4، 1990، ص: 4.

مصدر تقليدي لهذا الاحتراس أترجمه وأنجو بقلمي، فأدهشني خلوها من هذا الاحتراس. فإما أن يكون بعدها عن أي واقع فاقعا حتى لا حاجة إلى أي احتراس. وإما أن يكون الزلف فيها أمينا حتى لا داعي إلى أي احتراس!»[15].

تبعاً لما سبق، فإن الحديث عن شبكة القيود المكبلة والبنى الاجتماعية المفوّتة التي تحاصر عملية الإبداع في عالمنا العربي متعددة ومتنوعة، وما كثرة هذه التنبيهات إلا دليل آخر على هامش الحرية الضيق الذي يتنفس الروائي العربي في فضائه. حيث يتحول هامش التنبيهات إلى فضاء ثمين بالنسبة إلى البعض، يشرع الروائي بدءاً منها عرض أسلوبه الجديد في الكتابة، وهو أسلوب يعتمد بالدرجة الأولى على لعبة القناع والرمز.

إنها، إذاً، تنبيهات ـ تمويهات تصرف القارئ عن لعبة التطابق من جهة، كما تصرف، في الآن نفسه، الرقيب عن مصادرة العمل، أو اعتقال صاحبه من جهة ثانية. إذ لا يجب التغاضي عن دور هذه التنبيهات في إطار علاقة الكاتب المضطربة بمؤسسات المجتمع المتسلطة (السياسية أو الدينية أو الاجتماعية...).

في هذا الخضم، تتم عملية ملاعبة الرقابة الخارجية والتحايل على سلطها القامعة، من أجل توسيع هامش المناورة. فالعديد من هذه الأعمال التي تصر على نفي صلتها بما يقع في الواقع، لا يحضر فيها الخيال ـ في الواقع ـ إلا على مستوى تبديل أسماء الأشخاص

15- إميل حبيبي: "إخطية"، كتاب "الكرمل"، منشورات مؤسسة بيسان بريس، قبرص، ط:1، 1985، ص:7.

(الحقيقية) «Personnes» بالشخصيات «Personnages» (الأدوار السردية). بينما نعرف ـ وبطرقنا الخاصة ـ كقراء مشاركين ـ أن هناك الكثير من المؤشرات والقرائن النصية والمرجعية التي لا تدع مجالاً للشك في واقعية بعض ما هو مسرود.

إن مثل هذه الإشارات التنبيهية التي تتصدر عادة بعض الروايات الحساسة والمحرجة، تبطن غير ما تعلن، وتقول عكس ما تقصد، بما يجعل منها ـ في العمق ـ مؤشراً على واقعية الرواية، أو تلميحاً ضمنياً إليها. أي بما يجعل منها مؤشراً مزدوجاً «يقوم بوظيفتين متقاطعتين: الأولى هي إبراء ذمة المؤلف من تبعات المروي، والثانية هي التلميح الخفي إلى أن هذا المروي لا يمت إلى الخيال بصلة، بل هو موصول بالواقع ومجبول بطينته، وبضدها تتميز الأشياء، وبعكسها تفهم أحياناً»[16].
فبمقدار استيعاب الروائي لحدود السلطة وأدواتها المادية والرمزية، تكون مرونته في التكيف مع قيودها وضوابطها. والحيلولة بينها وبين خنق صوته الفردي واغتياله رمزياً في حالة الاصطدام المباشر مع سلطة الرقيب. وبالطبع، فإن هذا الإجراء لا يتاح إلا لمن خبروا آليات القمع المادي والرمزي للمؤسسة السياسية أو الدينية المتزمتة التي لا تتورع في التنكيل بمن يتطاول على معاييرها وضوابطها.

16- نجيب العوفي: "تلك «الساحة الشرفية» وهذه الساحة الروائية"، جريدة: "العلم" (الملحق الثقافي)، السبت 4 مارس 2000، ص:3.

كما تجدر الإشارة إلى أن كثرة هذه التنبيهات في روايات «الحساسية الجديدة»، كذلك، ما هو إلا نوع من يقظة الرقيب الداخلي الذي يأخذ كل الاحتياطات والتدابير لتجنب استثارة الرقيب الخارجي. ويتجلى ذلك، مثلاً، في شطب الروائي لبعض الفقرات، أو المفردات، وباقي الأشكال الأخرى من التغيير والتنقيح والمراجعة...

في هذا المناخ الكابح لحرية الإبداع والمبدعين، يتخلق - لا إرادياً - شكل جديد من الرقابة التي تنطلق من ذات المبدع نفسه، ويتعلق الأمر بـ «الرقابة الذاتية L'auto-censure»، وهي - في اعتقادنا الشخصي - أفظع أنواع الرقابة.

في هذا المناخ الموبوء، لا نعدم تنبيهات مغايرة تصرُّ ليس على عدم التشابه بين أحداث الواقع وأحداث الرواية فقط، بل تحرص على التذكير بأن أزمنة وأمكنة وشخصيات الرواية لا علاقة لها بالواقع لا من قريب ولا من بعيد. فالروائيون بهذا الإجراء الاحترازي يتحررون كلية من جدوى آلية الإحالات أو التوازي، الأمر الذي دفع بعضهم إلى التنبيه بأن وقائع روايته لم تقع هنا ولم تحدث الآن، وإنما وقعت أحداثها إبان زمن غير مؤكد وفي بقاع غير معروفة، وبهذا لزم التنبيه. وتلك حالة كل من عبد المجيد طوبيا في روايته: "هؤلاء"، جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف في: "عالم بلا خرائط" التي صدّرها المؤلفان بما يلي: «يودُّ المؤلفان أن يؤكدا أن الشخصيات والأحداث من خلق الخيال، وأن الأماكن وبخاصة عمورية، هي من خلق الخيال أيضاً، وهما يؤكدان أنهما

ليسا أول المؤلفين الروائيين الذين أوجدوا مُدناً وقُرى هم مالكوها الوحيدون، ولن يكونا الأخيرين»[17].

بالطبع، فإن هذا النوع من التنبيهات متعدد الأغراض والأهداف، لأنه قد يلفت نظر القارئ إلى عوالم غير موجودة، وبذلك يتحاشى تدخلات الرقيب المباشرة أو غير المباشرة. كما قد يكون الغرض من ورائه إعادة الاعتبار للكتابة الروائية ولرهاناتها الفنية بالأساس.

2. التنبيه أو الإقرار بحقيقة التشابه

يستمد الروائي أحداث روايته، سواء الواقعية منها أو المتخيلة، من الواقع الذاتي والموضوعي، وفق ما تتيحه له إمكانات الممارسة الإبداعية التي تدفع هذا الكاتب أو ذاك إلى الهروب من الواقعية المباشرة نحو عوالم الرمز وحيل التقنع، لتصبح هذه التنبيهات، بعد ذلك، بمثابة الفُعْل الحيوي لنوعية تلقي هذه النصوص، والموجّه إلى المغزى من وراء تلك التنبيهات التي تحاول أن تقنعنا بفحواها.

2-1. التشابه المقصود بين زمني الرواية والواقع

يصرُّ بعض الروائيين على الإقرار بواقعية ما يحكى جملة وتفصيلاً، وهذا شأن: "يحدث في مصر الآن"[18] ليوسف القعيد

17 - جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف: "عالم بلا خرائط"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:2، 1992، ص: 5.

18 - يوسف القعيد: "يحدث في مصر الآن"، دار المستقبل العربي القاهرة، ط:4، 1986.

الذي يحرص على تأكيد التشابه بين شخصيات الرواية وأحداثها، وبين ما حدث ويحدث في مصر[19]. «الأسماء والأشخاص والحوادث ليست من وحي الخيال. أي تشابه بينها وبين الواقع لم تخلقه قوانين الصدفة. بل هو تشابه مقصود»[20].

إن هذا التنبيه هو تدعيم لمحفل العنوان ولدلالاته المفترضة. فإذا كان منطوق العنوان يصرّ على أن أحداث الرواية وقعت في زمن محدد (الآن)، فإن ما يعزز هذا التصور، نستنتجه مما نعرفه عن ظروف كتابة الرواية التي ركزت على زمن الانفتاح عامة، وعلى زمن زيارة نيكسون لمصر بصفة خاصة.

ويبدو أن القعيد يستحضر هذا التنبيه، كذلك، ضداً على كل قراءة تنظر إلى هذا العمل كاستنساخ ساذج لما يحدث في مصر، إذ أصبح هذا التنبيه بمثابة رهان تجريبي يتوخى من ورائه الروائي بسط تصور مغاير حول واقعية العمل كما هو مألوف في روايات «الحساسية التقليدية»، وبالتالي إنتاج تصور مغاير عن بعض التفاصيل الاجتماعية والتاريخية الحساسة للواقع المصري إبان زمن الانفتاح، بصيغ كتابية تندرج في نطاق حساسية فنية جديدة.

وبفضل التطور النقدي الحديث، على مستوى جماليات التلقي خاصة، وبتحريض من مقتضيات القراءة الفاعلة، كان لا بد من

19- تجدر الإشارة إلى أن موقع هذه التنبيهات لا يقتصر على فضاء الافتتاح فقط، بل هناك تنبيهات أخرى يفضل أصحابها إدراجها في نهاية الرواية، إذ ترد باعتبارها شكلاً من أشكال التذييل، وهذا شأن تنبيه القعيد الذي نحن بصدد دراسته...

20 – يوسف القعيد: "يحدث في مصر الآن"، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط: 4، 1986، ص: 183.

قراءة رواية القعيد هذه بوصفها ممارسة روائية جديدة، تستهدف الجمع المنسجم بين طريقتين في العمل: طريقة البحث الميداني (الاجتماع ـ السياسة ـ التاريخ...الخ)، وطريقة العمل التخييلي (الروائي). ذلك أنه يتم التلميح في هذا التنبيه إلى احتفالية خاصة بالبعدين الواقعي والروائي كشرطين ضروريين لكل قراءة منتجة للرواية. الأمر الذي يفرض على القارئ أن يكون مشاركاً ذكياً، حتى يرقى إلى مستوى التلقي المنتج لمثل هذا النوع من الروايات التي اختارت أفق التجريب في أقصى حدوده.

2 - 2 ـ التداخل المقصود بين أزمنة الماضي والحاضر

إذا كان القعيد يصرّ على التشابه بين أحداث الرواية وبين ما يجري على أرض الواقع، فإن هاني الراهب يذهب إلى أن التشابه وارد بين أزمنة الحاضر (أزمنة الهزيمة) وأزمنة الماضي (أزمنة "ألف ليلة وليلة") في روايته: "ألف ليلة وليلتان". ولقد أشار الراهب في عبارة توجيهية مختصرة إلى أن «اختلاط الأزمنة في الرواية مقصود به الإشارة إلى استمرار عام ألف ليلة وليلة العربي خلال ألف سنة وسنة، وأن هذا الاستمرار بلغ ذروته عام 1967 عبر هزيمة حضارية أزاحت العرب عن طرف الزمن، ووضعتهم في الليلة الثانية بعد الألف: وهذا الزمن الجديد الذي تنتهي الرواية ببدايته سيكون سداة رواية قادمة»[21].

21- هاني الراهب: "ألف ليلة وليلتان"، دار الآداب، بيروت، ط: 1، 1988، ص: 3.

يستهدف هاني الراهب من هذا التنبيه المختصر، رصد الظواهر المجتمعية التي أدت إلى الهزيمة (هزيمة 1967). وتتوالى في تلافيف النص الروائي كل سلبيات عالم "ألف ليلة وليلة" (الاستبداد، الجور، القمع...). فلدى مقابلته بين تلك الأزمنة الماضية وأزمنة الحاضر، يرى الراهب أن الماضي لا يزال مستمراً في الحاضر، من خلال تعدد مظاهر ذلك الماضي (القمع، الجهل، الاستبداد...)، وهذا ما أدى إلى ذلك الاختلاط الملحوظ بين أزمنة الماضي وأزمنة الحاضر.

على هذا الأساس، فإن هذه العبارة التوجيهية (التنبيه) تتمفصل من خلال زمنين أساسين: الماضي (عوالم "ألف ليلة وليلة") والحاضر(التاريخ الراهن الذي بدأت آفاق خيباته تتتابع على الواقع العربي في مختلف مستوياته المجتمعية)، حيث يمتزج هذان الزمنان إلى حد الاختلاط، كما لو كان الأمر يتعلق بزمن عربي واحد. إذ إن الدافع للحديث عن الماضي هو مجريات الأحداث الراهنة. وتبعاً لذلك، لا يشكل الإيماء المستمر إلى النص الآخر (الليالي) عائقاً يحول دون تناول الوضع الراهن، كما قد يتيح، في الوقت نفسه، التعرض النقدي للماضي الظلامي وامتداداته في الحاضر المأساوي.

وعليه، ستكون نتيجة هذا التوظيف الفني لعنصر (الليالي) بمثابة محفز لتقديم إيحاءات تدعونا إلى التأمل في صميم قضايا السلطة والحكم، وضرورة استخلاص الدروس، والاتعاظ من تجارب الماضي، وغيرها من المضامين المستضمرة في نظير هذه التنبيهات. فأحداث الماضي، هي الماضي مقلوباً على الحاضر، وحين ينقلب

الماضي حاضراً، وتغيب ملامح الأفق، يبرز جسد السلطة المتساقط في سلطات لا تحصى، وكأنه المخرج الوحيد لأزمة لا مخرج لها. فنحن لا نعيش أزمة الماضي، بل «نعيش أزمة اكتشاف وجوه الحاضر الغائبة في عجز اللغة، وفي عجز القوى الاجتماعية المتصارعة عن صياغة أطر جديدة تحل مكان الأطر القديمة التي دمرها الصراع»[22].

هكذا يتم التعبير في مثل هذه العبارات التوجيهية عن أشكال الصراع الاجتماعي والسياسي والثقافي، بصيغ متنوعة من التمويه والمداورة والترميز. فالماضي لا يشتغل في الحاضر فقط ـ باعتباره مجموعة من الوقائع التي تفعل في هذا الحاضر ـ بل لكونه سلسلة من الدلالات التي يستثمرها المبدع في خدمة عنصر التخييل وتخصيبه، ما دام غير قادر على تسمية الوقائع والأشخاص والأمكنة بمسمياتها لسبب أو لآخر.

3. التنبيه إلى ترجُّح الرواية بين الحقيقة والخيال

من أجل تجاوز نظير التنبيهات التي تلحُّ على مبدأ تشابه الواقع النصي مع الواقع الخارجي، أو رفض حصول هذا التشابه، نجد تنبيهات أخرى تقف موقفاً وسطاً بين الموقفين السابقين. وهذا هو شأن التنبيهين الواردين في روايتي: "ترابها زعفران" لإدوار الخراط و"وردة" لصنع الله إبراهيم.

---

22 - إلياس خوري: "الذاكرة المفقودة"، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط:1، 1982، ص: 346.

أ - التنبيه من أجل تدعيم التعيين الجنسي

يحلو لصنع الله إبراهيم أن يصدّر روايته: "وردة" بتنبيه فريد من نوعه، هذا ما جاء فيه: «بعض الأشخاص والوقائع في الصفحات التالية من صميم الواقع، والبعض الآخر من نسج الخيال.. لهذا من الأفضل أن تقرأ على أنها... رواية!»(23).

ويمكن اعتبار هذا النوع من التنبيهات بمثابة ملحق آخر من الملاحق الأدبية التي تروم تدعيم مهمة التعيين الجنسي، وذلك في حالة التأكيد على نفي التشابه بين أحداث الرواية وما هو في الواقع، أو العكس. فهي (أي التنبيهات) بهذا الإجراء الاحتراسي، تعمل على ترسيخ الميثاق الذي يدشنه التعيين الجنسي في حالة نعت العمل بكونه «رواية». وسبق لجينيت أن حدد طبيعة وظيفة هذا النوع من التنبيهات، وسماها بـ «وظيفة تأكيد وإعلان التخييل»(24).

ب - التنبيه من أجل تجاوز القراءة الإسقاطية الضيقة الأفق:

من أجل تجاوز القراءة الإسقاطية واستشراف آفاق قرائية جديدة مغايرة، فإن بعض الروائيين يلحون على ضرورة استحضار نموذج معين للقراءة، وذلك عبر استحضار مقاييس فنية معينة للكتابة بما هي إيحاء وتضمين وترميز. إذ يلجأ المؤلف أحياناً إلى «توجيه

23- صنع الله إبراهيم: "وردة". دار المستقبل العربي، القاهرة، ط:1، 2000، ص:6.

24- Gérard Genette: " **Seuils**", Op., Cit., p : 200.

القارئ إلى حقيقة مُخالفة هذه الرواية للشكل المألوف، فينبهه قبل أن ينجزه تشكيل النص الروائي إلى هذه الحقيقة»(25).

هذا ما يفسر لنا حرص إدوار الخراط على دفع شبهة السيرة الذاتية الخالصة عن روايته: "ترابها زعفران". يقول في هذا المضمار: «ليست هذه النصوص سيرة ذاتية، ولا شيئاً قريباً منها ففيها من شطح الخيال، ومن صنعة الفن ما يشط بها كثيراً عن ذلك. فيها أوهام - أحداث، ورؤى - شخوص، ونويّات من الوقائع هي أحلام، وسحابات من الذكريات التي كان ينبغي أن تقع ولكنها لم تحدث أبداً. لها أن تكون صيرورة، لا سيرة. وليست فقط، ذاتية....»(26).

ويمكن اختزال هذه العبارات التنبيهية في ثلاث إشارات، لها من الصلة ببنية الرواية ما يجعلها جزءاً من الرواية وليست فحسب، نصاً هامشياً أو تكميلياً، وهذه الإشارات هي:

- «ليست هذه النصوص سيرة...» (نفي الطابع الواقعي الفج للرواية).
- «فيها من شطح الخيال...» (حضور عنصر الخيال).
- «فيها أوهام - أحداث، ورؤى - شخوص...».

25- إبراهيم الصعافين: "جماليات التلقي في الرواية العربية المعاصرة"، مجلة "فصول"، المجلد السادس عشر، العدد 3، شتاء 1997، ص: 105 - 106.

26- إدوار الخراط: "ترابها زعفران"، دار الآداب، بيروت، ط:2، 1991، ص:5.

على ضوء ما توحي به هذه المفاصل المركزية للتنبيه، فإنه على القارئ الحصيف أن يأخذ كلمة «رواية» ـ التي تتصدر الغلاف ـ مأخذ الاحتراس والتحفظ.

فالتنبيه يشير إلى أن المحكي ـ بأزمنته وأمكنته وعلاماته الدالة ـ هو محض خيال لا علاقة له بالواقع، لأن قارئ الأثر الأدبي سيكتشف، لا محالة، أن مجموعة هذه الوقائع مستمدة من صميم الواقع الذي عاشه المؤلف وعاناه سنين طويلة، ولا يحضر فيها الخيال إلا على مستوى تبديل أسماء الشخصيات، وعلى مستوى الكتابة الإبداعية ذاتها، كصنعة وأسلوب وتركيب، وهو المستوى الحيوي والجمالي الحساس في الرواية بلا شك.

وهذا التأويل المنتج، يؤكد لنا أن اختيار هذا التنبيه، بهذه الصيغة والدلالة، هو تصرف إبداعي مقصود، موجّه لعينة من القراء لتفادي القراءة الإحالية البسيطة، دون أن ينفي ذلك التنبيه ـ ضمنياً ـ الطابع المرجعي لمحكي الأفعال ذاك، وارتباط تلك الوقائع والأفعال بمجريات التاريخ الفردي والجماعي للكاتب بشكل أو بآخر.

وحتى نزداد وعياً بعمق القضية كلها، فإننا لا بد أن ننبه إلى أن الحديث عن كاتب إشكالي كإدوار الخراط، يفترض، بالضرورة، قراءة غير تقليدية لما يكتبه، ومن هنا وجب الاحتياط من الوقوع فيما يسمى بـ «الوهم البيوغرافي»، الذي سنحاول ملامسته في بعض مفاصل هذه الدراسة، لدى التطرق إلى ذلك التعالق الخفي بين البعدين السير ذاتي والتخييلي في أعماله الروائية.

إن هذه «النصوص الاسكندرانية» ـ على حد تعبير إدوار الخراط نفسه ـ مفتوحة في الشكل والدلالة، «يمكن أن تقرأ كقصص قصيرة مبنية على لحظات استذكارية كاشفة لديمومة مترسبة في الأعماق، متميزة بشخوصها وأمكنتها وألوانها وروائحها وطقوسها.... ويمكن أن تقرأ كذلك كرواية ذات بناء متعدد الأبواب والنوافذ»[27]، ومن هذا المنطلق يضيف برادة افتراضاً آخر من افتراضات قراءة هذه النصوص من منظور قصصي، على الرغم من اعترافه لاحقاً بصعوبة المجازفة بتعيين معان أو دلالات تُستخلص من "ترابها زعفران" «لأن طريقة الكتابة والتشكيل تلحم الدال بالمدلول، وتعشّق وجوه الشخوص بابتسامتها وتلفظاتها، فلا نستطيع أن نفصل دلالة عن شبكتها المتداخلة»[28].

إن ما يستضمره هذا **التنبيه ـ الاستهلال** هو، في عمقه، حرص المؤلف على إبطال مفعول القراءة السير ذاتية المباشرة، ككتابة ارتجاعية، وإحالية تشرطها الموضوعية، و«الحقيقة»، و«الشفافية»، وذلك باعتماد استراتيجية تخييلية لا تتقيد بحدود ومنطق سرد التاريخ أو الوقائع كما كان الأمر مع كتاب السيرة الذاتية التقليدية. فمفهوم السيرة الذاتية (بالمفهوم اللجوني المعروف) غير متحقق في الرواية، لا من ناحية تطابق اسم المؤلف (الخراط) مع اسم الشخصية الرئيسية (ميخائيل)، ولا من ناحية التعيين الجنسي حيث يعمد الروائي إلى وسمها بكونها «رواية».

27- محمد برادة: "أسئلة الرواية أسئلة النقد"، منشورات الرابطة، ط:1، الدار البيضاء، 1996، ص: 121.

28- المرجع نفسه، ص: 126.

بيد أننا لا نعدم الكثير من الإشارات السير ذاتية سواء تعلق الأمر بسرد ما هو عام: مجموعة من التواريخ والأحداث العامة (الحرب العالمية الثانية، مظاهرات الطلبة والعمال سنة 1946، احتفالات 1951...)، أو بما هو خاص: تسجيل لحظات السعادة والهناء التي كان يعيشها ميخائيل (وهو هنا بمثابة صورة المؤلف المقنع) في كنف أبيه وفي رعاية جده ساواريس، وخاله ناثان، وستّه اماليا، وباقي أفراد عائلته...إلا أن هذه الوقائع العامة والخاصة يتم إعادة تشكيلها وتلبيسها عناصر التخييل.

من ثمة، فإن رواية: "ترابها زعفران" ـ على ضوء تعارض أو تقاطع ميثاقها التخييلي (الروائي) وميثاق السيرة الذاتية (المرجعي الواقعي) ـ من شأنها أن تفتح أمام القارئ مساراً آخر لطبيعة تجنيس العمل الأدبي، وذلك على نحو قد يختلف إلى هذا الحد أو ذاك، عن تجنيس المؤلف ذاته.

وهذا الإجراء الفني من شأنه، كذلك، تخليص القراءة من أحاديتها التي قد يكرسها كل من منطق القراءة السيرذاتية الصرفة أو التخييلية المحضة. والقراءتان لا يرتضيهما لا الكاتب، ولا مفهوم القراءة المنتجة التي تعتبر النص متعدد الدلالات.

كل هذا وغيره، جعل من هذه النصوص الاسكندرانية، على حد تعبير الخراط، «تعلو على "واقعها" لتنطلق في أجواء فضاء تخييلي واحد ومتعدد، كالنغمة الأساس في معزوفة تتخايل لنا عبر مغايرات لا تكف عن التناسل والتفرُّع. ومن ثم تلك الإشارة من الكاتب إلى أن الأمر يتعلق بـ "صيرورة" لا بسيرة»[29].

29- المرجع نفسه، ص: 126.

هذا التداخل بين ما هو روائي تخييلي وما هو مرجعي واقعي يمكن تتبعه، كذلك، في طبيعة توظيف الكاتب لمفهوم «العنونة». فلئن كانت الرواية تغري بقراءتها وفق الميثاق التخييلي، فإن الخراط لا يلبث أن يزعزع هذا الميثاق بالعنوان التحتي التالي: (نصوص اسكندرانية). إذ يفتح العنوان أفق انتظار جديد، مشرع على نص سردي ذي طبيعة مكانية، وهذا المكان معلوم ومعروف لدى كل من القارئ والكاتب، كما أن لهذا المكان (الاسكندرية) حظوة خاصة في كتابات الخراط.

هكذا نلفي إسكندرية الخراط من خلال "ترابها زعفران"، عبارة عن فضاء حميم ملفوف بأقمطة الطفولة «ومدينة عملاقة تمتد قامتها عبر غلائل شفافة مصنوعة من وهج الشعر، وآيات الميتولوجيا، وعبق الطقوس الراحلة إلا عن الوجدان»[30].

وهذا ما حدا بالخراط إلى التنبيه إلى أن هذا الكتاب فيه الكثير من الأوهام التي لا ينبغي أن تنفصل عن طبيعة الصنعة الإبداعية برمتها. وهنا يؤشر هذا العنصر إلى أهمية التخلص من مقولات السيرة الذاتية التقليدية التي طالما رفعت شعار الصدق في الكتابة، وجعلت منه العنصر المحوري في كل كتابة سير ذاتية موفقة، رغم أن أغلب المعطيات (العلمية والعقلية والنفسية) تؤكد أن الصدق الخالص أمر يُلحقُ بالمستحيل، والحقيقة الذاتية صدق نسبيٌّ، ذلك أن الذاكرة لا تنسى فحسب، بل هي تفلسف الأشياء الماضية، وتنظر إليها من

30- المرجع نفسه، ص: 122.

زوايا جديدة، حيث تتحول تلك التذكرات إلى أحلام، وسحابات من الذكريات التي كان ينبغي أن تقع ولكنها لم تقع.

ومعنى ذلك أن الماضي شيء لا يمكن استرجاعه على حاله، ولا مناص من تغييره، بوعي أو بغير وعي. ولهذا كان جوته محقاً حين سمى سيرته: «الشعر والحقيقة»، إشارة إلى أن حياة كل فرد إنما هي مزيج من الحقيقة والخيال، ففي قرارة كل روائي شاعر يغفو إلى جانب الطفل فيه. وهذا ما يسعى الخراط ـ في أكثر من مناسبة ـ إقناع متلقيه بفحوى أهميته، وبالتالي أخذه بالاعتبار في كل قراءة.

فمما لا شك فيه أن نظير هذه النصوص الملتبسة ـ شكلاً ومضموناً ـ تتحدى تقاليد الأجناس الأدبية وتتخطاها، وصولاً إلى شكل جديد مفتوح لا يخضع لأية سلطة شكلية مطلقة. ويكمن التصور المفتوح في ذلك المزج المتداخل بين الخيالي والواقعي، الذاتي والموضوعي، الحاضر والماضي، التاريخي والأسطوري... وهذا ما تجليه الهوية الملتبسة في: "ترابها زعفران". ذلك أنها موزعة بين التجلي والخفاء اعتماداً على إستراتيجية الصوغ التخييلي «التي تمزج بين الواقعي بالمتخيل والمحلوم به، وتكرس البعد اللعبي، والتباسية الميثاق والاسم العلم ضمن كتابة يتجاذبها الروائي والسير ذاتي على نحو بالغ الكثافة والتكتم»[31].

وتترسخ هذه الحقيقة إذا ما رأينا أن الكتابة الروائية، عند إدوار الخراط، تتسم بالتعقد والتوتر والكثافة، وهي سمات سبق أن توقفنا

31- يوسف شاكر: "شعرية السرد الروائي عند إدوار الخراط (ترابها زعفران، يا بنات إسكندرية، حريق الأخيلة ـ نموذجا)"، مجلة: "عالم الفكر"، العدد 2، المجلد 30، أكتوبر ـ ديسمبر 2001، ص: 268.

عند بعض منها: كتراكب مستويات السرد، واستحداث التوصيفات الجنسية، وصورة السارد، وأقنعة المؤلف.

من هنا يمكن القول: إن الميثاق السردي في روايات الخراط يثير العديد من الإشكالات، إذ يتوقع القارئ العادي أن مجال السيرة الذاتية هو الحقيقة والرواية الخيال، والواقع أن: "ترابها زعفران" ـ كرواية ـ قد تظهر في لبوس الحقيقة والخيال في الآن عينه، لأن استراتيجية الخراط تستهدف غير ما يتوقع القارئ المستهلك. إنها استراتيجية قائمة على نبذ مختلف الأطر التجنيسية المحتملة، وهذا ما يجعلنا لا نظفر من تنبيه على مهيمن نصي ما (سيرة أو رواية...)، قادر على تفسير النص وإضاءة عوالمه، وبالتالي ليس على المتلقي سوى أن يتورط هو الآخر في لعبة القراءة المنتجة.

وحتى لو تعلق الأمر بالسيرة الذاتية، فإنه ليس أساسياً أن يشغل القارئ نفسه بمدى مطابقة الأحداث للواقع الذاتي، ولا بالأجزاء المحذوفة أو المضافة. «وإنما تكون القراءة أخصب وأغنى عندما نهتم بالفضاء الذي شيدته السيرة الذاتية مقتطعةً إياها من زمن وفضاء تاريخيين عامين، وبما تحيلنا عليه من وقائع وشخوص تكتسي بالحتم أبعاداً أخرى»[32].

نستخلص مما سبق، أن جل التنبيهات التي تتردد في الرواية العربية، تروم نفي التشابه، بين أحداث الرواية وما يجري في الواقع، وبذلك توجه القارئ إلى ملاحظة هامة، مفادها عدم ارتباط

32- محمد برادة: "أسئلة الرواية أسئلة النقد"، مرجع سابق، ص: 92.

الأحداث ارتباطاً وثيقاً بالواقع المباشر. في حين لا نعدم إشارات، تارة ظاهرة وأخرى خفية، تحيل إلى أحد مستويات هذا الواقع الخارجي.

كما غدت هذه التنبيهات وسيلة من وسائل التمويه والتضليل والترميز، وذلك بغية صرف النظر عن طبيعة العلاقة غير المباشرة لبعض الأحداث التي يستثمرها الكاتب بغية التأثير على القارئ. دون أن ننسى أن هذه التنبيهات، كذلك، تشكل علامة إضافية من علامات التعيين الجنسي، سواء في حالة إقرار الروائي بكون روايته محض خيال، أو لدى تصريحه بأن لها (أي الرواية) علاقة وطيدة بالواقع الذاتي والموضوعي. بالإضافة إلى إقامة علاقة تفاعلية مع كتابة أخرى ومع أزمنة أخرى ومع ثقافات أخرى، في سياق توسيع مفهوم النصية الشاملة وإغنائها.

تركيب عام

- حضور التنبيه في الرواية العربية الحداثية بكثرة، وتعدد استراتيجيات توظيفه، وتنوع رهاناته الفنية. ويمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام:

☜ تنبيهات تنفي أي تشابه بين وقائع العمل الروائي وبين ما يحدث في الواقع.

☜ تنبيهات تقرّ بوجود التشابه.

☜ تنبيهات تقف موقفا وسطاً بين الموقفين، لا تنفي فيه وجود الشبه كما لا تدفع في اتجاه اعتبار الرواية سير ذاتية محضة، أو كتابة تستنسخ الواقع الخارجي استنساخاً.

- جل التنبيهات التي تتردد في الرواية العربية تروم نفي التشابه، بين أحداث الرواية وما يجري في الواقع، وبذلك توجه القارئ إلى ملاحظة هامة، مفادها عدم ارتباط الأحداث ارتباطاً وثيقاً بالواقع المباشر. في حين لا نعدم إشارات، تارة ظاهرة وأخرى خفية، تحيل إلى أحد مستويات هذا الواقع الخارجي.

- التنبيه عبارة عن وسيلة من وسائل التمويه والتضليل والترميز الذي يراد من خلالها صرف النظر عن طبيعة العلاقة غير المباشرة لبعض الأحداث التي يستثمر الكاتب بعضاً من عناصرها في الكتابة بغية التأثير على القارئ.

- التنبيه علامة إضافية من علامات التعيين الجنسي، سواء في حالة إقرار الروائي بكون روايته محض خيال، أو لدى تصريحه بأن روايته هذه لها علاقة وطيدة بالواقع الذاتي والموضوعي.

- تنبيهات تسعى إلى إقامة علاقة تفاعلية مع كتابة أخرى ومع أزمنة أخرى ومع ثقافات أخرى، في سياق توسيع «النصية الشاملة» وإغنائها.

ثانياً: الخطاب الافتتاحي الشعري وأفق القراءة التناصية

عادة ما ينطوي الاستشهاد المثبت في فضاء «ما قبل النص» على دلالات متميزة، تضفي بريقاً خاصاً وهيبة استثنائية على الكلمات والأفكار التي تكتنف المقول. فالأسئلة التي يضمرها النص المستشهد به عادة ما تشي بحساسية فكرية وفنية ما، يروم الروائي إدراج عمله الإبداعي في خضمها، فيلجأ إلى المقتطفات الشعرية أو النصوص الشاعرية لتثبيت هذا التوجه وتدعيمه، قصد تقريب المسار الفني للروائي من القارئ المفترض.

كما أن الاستشهاد الشعري يمثل، بالإضافة إلى ذلك، نوعاً من التصادي بين أكثر من نص، حيث يستحضر الروائي فيه شريحة من مقروئه الشعري المأثور. وعادة ما يمثل هذا المقروء المفضل تصوراً فنيا للعالم، يؤطر به الروائي مداخله الروائية وعتباته النصية.

والمتتبع للخطاب الافتتاحي في الرواية العربية، لا بد أن تستوقفه هذه الافتتاحيات التي شذَّتْ عن الملفوظات النثرية (مقدمات، مداخل...)، وجاءت على شاكلة نصوص أو مقاطع شعرية منتخبة، أضحت بعد ذلك بمثابة وحدات نصية قائمة الذات، يتم ترحيلها من جنس أدبي إلى آخر، ومن سياق تداولي إلى ثان، تعمل، بالتالي، على تخصيب هذا الحيز النصي الزاخر بالإشارات الفنية والتواصلية.

وعلى هذا الأساس، فإن الاستشهاد يشكل رباطاً فنياً بين أكثر من حساسية أدبية، حتى وإن اختلفت هذه النصوص المقتطفة في أجناسها الأدبية. كما أنه وجه من أوجه التناص الذي يتم بموجبه

تحويل مقاطع نصية متفرقة ومنقطعة عن أصولها، وزرعها في فضاء نصي جديد يضفي عليها طابع الاستمرارية والتلاحم إلى حد الاندماج.

وبالعودة إلى الرواية العربية، يسجل الباحث المتفحص انتشار الاستشهاد في الرواية الحداثية على نطاق واسع، فهو جزء حيوي من استراتيجيتها الإبداعية لغرض استمالة القارئ واستدراجه، وسلطة غير مباشرة لتوجيه قراءة القارئ، وتنبيهه إلى عينة المقروء، وقيمه المهيمنة لاحقاً، إضافة إلى أنه يمنح النص «قيمة تنميقية وجمالية»[33].

ولقد سبق لجيرار جينيت أن شدَّد على ضرورة إيلاء الأهمية الخاصة لما يسميه بـ «التعالي النصي» (أي معرفة كل ما يجعل النص في علاقة، ظاهرة أو خفية، مع غيره من النصوص). حيث نجده يضمِّنُ هذا المصطلح كل ما يتعلق بـ «**العبر نصية**». ويقصد جينيت بـ «العبر نصية»، ذلك الحضور اللغوي (سواء أكان نسبياً أم كاملاً أم ناقصاً) لنص في نص آخر. ويعتبر الاستشهاد ـ أي الإيراد الواضح لنص مقدَّم ومحدد في آن واحد بين هلالين مزدوجين ـ أوضح مثال على هذا النوع من العلاقات العبر نصية[34].

فمن منظور جينيت، أن النص التوجيهي هو عبارة عن «استشهاد» «**Citation**» يقع ـ على العموم ـ خارج النص

33ـ عبد الفتاح كليطو: "الأدب والغرابة"، دار الطليعة، بيروت، ط:2، 1983، ص:77.

34 – Gérard Genette: "**Introduction à l'architexte**", in: "**Théorie des genres**", Ed Seuil, Paris, 1986, p:157.

المركزي، أو على هامشه ولكنه قريب منه، وبالضبط بعد الإهداء، وقبل المقدمة[35]. إذ يستحيل هذا الاستشهاد - في النهاية - إلى نص مصغر، له معطياته الخاصة وتشكلاته الجمالية المرتبطة بسياق هذا التوظيف أو ذلك.

ويستعيد إدوارد سعيد المنطلقات نفسها التي اعتمدها جينيت، معتبراً أن هذه الاستشهادات المقتبسة هي: «تذكير مستمر بأن الكتابة شكل من أشكال الإزاحة. وبما أنه [أي الاقتباس] أداة بلاغة، يمكن للاقتباس أن يكيّف، أن يدمج، ويزيف، أن يركم، ويحمي، أو أن يخضع، إلا أنه، وإن كان على شكل تلميح عرضي، يبقى دائماً تذكيراً بأن كتابة أخرى تعمل على إزاحة الكتابة الحالية»[36]. مع لفت الانتباه إلى أن من بين مقتضيات انتخاب الاقتباس واشتراطاته هو أن يكون المقتبس منه «شخصية بارزة، مُمكن تمييزه، وذو مقام رفيع»[37].

وفي المقدمة التي كتبها جوستين كابلان للطبعة السادسة عشر لمعجم بارتلت، يؤكد على أننا «نستخدم علامتي الاقتباس، مثل كلمات مرور ومصافحات سرية، إشارات اجتماعية استراتيجية تقول: «إنني أفهم ما تبتغيه. فنحن نتكلم اللغة ذاتها»»[38].

---

35 – Gérard Genette: "**Seuils**", Ed. Seuil, coll. Poétique, Paris, 1987, p :138.

36_ مارجوري غاربر: "علامات الاقتباس"، مجلة: "الكرمل"، العدد 69، خريف 2001، ص: 61.

37_ المرجع نفسه، ص: 62.

38 – المرجع نفسه، ص: 66.

من هذا المنطلق، فإن النص السابق المتدخل في نسيج النص اللاحق، يصبح إشارة ضمن نظام إشاري آخر، يشير - حتى لا أقول يومئ - إلى روح المتن (فصل أو كتاب) الذي يتسنّمه. فهو بهذا التسنم منذور للظهور والبروز، مُتوخّياً دعم وتوضيح ما طرح من تصورات. ولهذا فهو شاهدة بها لقصد مبيت ومغرض، بما أنه يد ثانية يتم تشغيلها كمخاطب حجة، شهادة روح تطفو على جسد المتن وتغلفه»[39].

ولقد تصدى جونسون بقسوة لمن يدعي أن الاقتباس محض حذلقة، حيث انبرى للرد على ذلك الادعاء بقوله: «كلا، يا سيِّد، إنها شيء جيد؛ إذ فيها عقل مجتمع. فالاقتباسات الكلاسيكية هي كلام رجالات الأدب في مغارب الأرض ومشارقها»[40]. ذلك أن الكاتب عادة ما يعبر عن نفسه «بكلمات استخدمت من قبل، لأنها تقدِّم المعنى الذي يريده بطريقة أفضل مما يمكنه هو نفسه أن يقدمها، أو لأن هذه الكلمات جميلة وذكية، أو لأنه يتوقعها أن تلامس وتراً يربط به قراءه ما بين الأفكار، أو لأنه يبتغي استعراض اطلاعه الواسع وقراءاته المتقنة»[41].

أما كليطو فقد عدّدَ - نقلاً عن القزويني في: "**الإيضاح في علوم البلاغة**" - أشكال الاستشهاد في الثقافة العربية القديمة، فجاءت على التوالي: «**الاقتباس**، وهو التمثل بنص قرآني أو بحديث

39_ عبد النبي ذاكر: "عتبات الكتابة"، منشورات مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، أكادير، ط: 1، 1998، ص: 139.

40_ نقلاً عن: مارجوري غاربر: "علامات الاقتباس"، مرجع سابق، ص: 65.

41_ المرجع نفسه، ص: 67.

نبوي، التضمين، وهو الاستشهاد ببيت أو بعدة أبيات من الشعر، الحل، وهو نثر بيت من الشعر، العقد، وهو عكس الحل، التلميح، ويعني الإشارة إلى قصة مشهورة أو إلى اسم معروف»[42].

وهنا تطرح طبيعة القراءة الكفيلة بتفكيك شفرات هذه النصوص الموجّهة، ونوعية القراء الذين بإمكانهم خوض تجربة القراءة الفاعلة في سبر أغوار تلك النصوص الدالة. ذلك أن ما يميز القارئ العارف عن القارئ العادي هو اتساع الأفق التناصي الذي يقرأ في سياقه القارئ العارف لهذه النصوص، وهذا ما يعطي لقراءته إمكانية التواصل الحواري مع النص المقروء، في حين يتسم الأفق التناصي للقارئ العادي بالضمور والانحسار مما يتسبب في ضيق أفق استيعاب نظير هذه النصوص، وإعطائها الدلالات التي تستحقها في اقتصاد النص في كليته.

إن هذه النصوص تزداد ثراء وغنى كلما زادت قدرة القارئ على استكشاف البدائل المحذوفة، والافتراضات المنفية التي يفرضها النص التوجيهي في علاقته بالنص الحاضن (الرواية على سبيل المثال). فلا يمكن تفعيل البعد التناصي وتنشيطه بدون الاعتماد على قراءة القارئ العالمة التي تستكشف هذا النص التوجيهي الزاخر بما لهذا المتلقي من خبرة قرائية سابقة، وكذا بما يمتلكه من خيال أدبي واسع يضفي على الاستشهادات معان تتلاءم مع أفق انتظاره.

42- عبد الفتاح كليطو: "الأدب والغرابة"، مرجع سابق، ص: 76.

- فما هي أهم مظاهر الخطاب الافتتاحي الشاعري في الرواية العربية؟
- وما هي أهم الوظائف الفنية التي يضطلع بها خطاب الاستشهاد الشعري في اقتصاد الرواية ككل؟
- وما هي آفاق انتظار القارئ من قراءة هذه النصوص الشعرية؟

1. افتتاح الرواية بقصيدة أو بمقطع منها

رأينا كما سبق، أن بعض الكتاب يفضلون التعبير عما يصدرون عنه من تصورات فنية وحساسيات جمالية في مفتتحات نصوصهم الروائية بكلمات / عبارات استخدمت من قبل (مقتبسة ومستشهد بها)، لأن هذه الاستشهادات تقدّم المعنى الذي يريد الكاتب بطريقة أفضل مما يمكنه هو نفسه أن يقدمها، أو لأن هذه الكلمات جميلة وذكية، أو لأنه يتوقعها أن تلامس وترا يربط به قراؤه ما بين الأفكار، أو لأنه يبتغي استعراض اطلاعه الواسع وقراءته المتقنة. إلا أن الاقتباسات بمقتضى هذا الدافع الأخير، هي أمر تنقصه الحكمة لا شك، والقارئ الفطن يطلع عليها ويزدريها، «أما القارئ الساذج فتعجبه أيما إعجاب. لكنها رغم ذلك وفي الآن نفسه منفرة، إذ الاقتباسات المدعية هي أكثر الطرق الناجعة إلى السأم»[43].

43 ـ مارجوري غاربر: "علامات الاقتباس"، مرجع سابق، ص: 67.

أ - الافتتاحيات عبارة عن مقاطع شعرية:

يعمد إميل حبيبي في "إخطية" إلى إثبات المقطع الشعري منسوباً إلى صاحبه وهو أبو الطيب المتنبي:

لك يا منازل في القلوب منازل أقفرت أنت وهن منك أو أهل
أنا الذي أجتلب المنيـة طرفـه فمن المطالب والقتيل والقاتـل؟[44]

إن استحضار أبيات من شعر المتنبي في هذه المقدمة لا يخلو من مقاصد وأهداف. فإضافة إلي ما عرف عن المتنبي من تشبث راسخ بعروبته واعتداد بهذا الانتماء، وما عهد عنه من دفاع مستميت عن كل ما يمس الكرامة والعزة، سواء بالسيف أو القلم. في هذا السياق، بالذات، يتمُّ ترهين شخصية المتنبي وتحيينها[45]. واحتفاء إميل حبيبي بحماسة هذا الشاعر الفذ تمليه الظروف الذاتية والموضوعية التي كان إميل حبيبي المرتبط بالأرض السليبة يعيشها، والمشروع السياسي المخفق، والعروبة المستباحة.

---

44 - إميل حبيبي: "الأخطية" كتاب: "الكرمل"، منشورات مؤسسة بيسان بريس، قبرص، ط:1، 1985، ص: 5.

45 - كثيرون هم الذين افتتحوا أعمالهم الروائية والقصصية بأبيات للشاعر المتني، وهم يعكسون الخيبة والأسى والغضب الذي أصابهم في تخاذل أنظمتهم ضد ما تتعرض له الأمة العربية من شرور. ففي مفتتح رواية "آه يا بيروت" للروائي الفلسطيني رشاد أبو شاور نجد هذا البيت الشعري:

وسوى الروم خلف ظهرك روم فعلى أي جانبيك تميل

وللتنبيه أن الروائي ذكر في المفتتح نفسه بيتين شعريين من أبيات امرئ القيس.

- المرجع: "آه يا بيروت"، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، دمشق، ط: 3، 1983، ص: 5.

في خضم هذه الأجواء التي يسودها الإحساس المرير بعوامل الوهن والضعف والإخفاق ينتصب المتنبي شامخاً أمام الروائي ليفرض سلطته الرمزية عليه، ويجعل منه نموذجا مفقوداً، ورمزاً غائباً، ومنارة مضيئة يلوذ بها في ظل أجواء الهزائم المتتالية التي يعيشها العالم العربي.

أما إدوار الخراط فقد اهتدى إلى صيغة فنية وأدبية من صيغ التقديم، ويتجلى ذلك في التضمين المباشر أو غير المباشر لنصوص شعرية في فضاء ما قبل الحكاية. وتدخل هذه الممارسة الكتابية لدى الخراط في نطاق ما يسمى بتفاعل النصوص الذي يدخل في استراتيجية التناص التي تلعب دوراً أساسياً في تحقق صيغة "النص المفتوح" و"الكتابة عبر النوعية" التي نادى بها الخراط نظرية وتطبيقا في كتاباته.

والمتتبع لروايات الخراط سيقف ملياً عند مقدمات هي عبارة عن أبيات شعرية منها ما هو منسوب لصاحبها، والبعض الآخر بدون نسبة. ففي مستهل روايته "يقين العطش"يسوق الخراط على لسان أبي القاسم الجنيّد المقاطع الشاعرية التالية:

«قد مشى رجال باليقين على الماء
أما من مات على العطش
فهو أفضل منهم يقيناً»[46].

من هذه الأبيات تجيء صياغة الخراط لعنوان روايته هذه، وعلى خطى الرؤية الباطنية التي تستضمرها هذه الأبيات يهتدي. إنها

---

46 - أنظر إدوار الخراط: "يقين العطش"، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1، 1996.

قصيدة شعرية لمتصوف عربي هو أبو القاسم الجنيد، تتوسع هذه المقاطع الشعرية في النص وبالنص، ومنها تتخلق مواقف وآراء وتأملات، فهي بمثابة نص مصغر يوجه إيقاع الكتابة والتلقي على حد سواء.

ب ـ الافتتاحيات عبارة عن قصائد:

ما قلناه عن المقاطع الشعرية يمكن أن نسحبه أيضاً على القصائد الشعرية الواردة في مفتتح بعض النصوص الروائية، فمنها ما يجئ ممهوراً بتوقيع صاحبها، وذلك شأن افتتاحية رواية حيدر حيدر: "وليمة لأعشاب البحر". وهي عبارة عن قصيدة للشاعر هرمان ميلفيل:

«وأنا الصياد الذي لا يرتاح أبدا.
الصياد الذي لا وطن له.
والتي أقصدها ما تزال تطير أمامي ، وأنا سأتبعها،
مع أنها قادتني إلى ما وراء الجبال،
عبر بحار بلا شموس،
داخل الليل والموت».

ـ هرمان ميلفيل[47]

ومن يتابع أعمال حيدر حيدر السردية ستنتصب أمامه، لا محالة، العلاقة الوطيدة بين المكونين: السردي والشعري. فالروائي

47 - حيدر حيدر: "وليمة لأعشاب البحر"، دار أمواج، ط: 4، 1992، ص: 5.

شديد الافتتان بالصيغ الشعرية على الصعيد اللغوي والأسلوبي والدلالي. فلا تكاد صفحة من رواياته تخلو من تجليات الممارسة الشعرية إن بشكل ظاهر أو ضمني.

واستحضار نص شعري في افتتاحية نصوص سردية لا يخلو من تأشير على الدور البالغ الأهمية الذي تلعبه الصور واللغة والتعابير الشاعرية في صوغ نصوصه السردية. وبالتالي لا مجال عنده للمفاضلة بين ما هو شعري ونثري، بقدر ما هنالك تكامل وتضافر بين الجنسين الأدبيين.

وبالمقابل يتم استدعاء نصوص شعرية مجهولة الهوية في حالة الاستشهاد بدون تعيين مصدر النص المستشهد به، وهو ما يعطي للقارئ إمكانية تذوق صيغة الفكرة بدون تخويفه بمكانة الاسم وإحراجه به[48]. كما هو الشأن مع حيدر حيدر الذي يفضل أن يفتتح: "الزمن الموحش" بنص شعري منسوب إلى شاعر من أفريقيا، وهو تحت عنوان: "**مراسيم دفن**":

«لأن الزمن يقهر الزوايا الحادة،
ويغلق الجراح
أريد أن أنسى الزمن العاري والقاتل،
زمن العصور الأولى
زمن نترات الفضة المتآكلة،
ومفتت العظام
زمن الفصام بين السرة والتاريخ

48 – Rada Sabry , Quand le texte parle de son parptexte , op. .cit., p8: .

زمن الإبرة المرتعشة بجنون

في ساعة الصفر

زمن الصلات المشتتة

زمن الحياة الزائفة....»(49).

«شاعر من أفريقيا»

بخصوص نمط الافتتاحية ـ القصيدة التي يكتبها الروائي نفسه، ويستهل بها متنه الروائي، فهذا ما نجده متحققاً في المطلع الخامس من رواية "مغارات" لمحمد عز الدين التازي. أما موضوع هذه القصيدة فهي مدينة طنجة، يقول التازي في هذا المفتتح:

«إنها طنجة.

لا تولد من سلالة الكلمات

ولعلها زبد أو حفنة رمل تتدفق بين الأصابع.

كأنها استعادة الفقد وهي تجئ من حالاتها القصوى.

كي تحط فوق ذلك السيد الذي اسمه (ع)(...)»(50).

ومن خلال تفحص الاستشهادات المثبتة في مفتتحات نصوصه الروائية، سنلفيها ذات مواصفات إيحائية ورمزية ذات نفس شاعري، مع نسبة هذه النصوص التوجيهية لشخصيات خيالية، لا وجود لها في الواقع، يوهم الكاتب بوجودها الحقيقي، وهذا ما

49 - أنظر: "الزمن الموحش"، دار أمواج، ط:1، تموز 1991، ص: 5.

50- محمد عز الدين التازي: "مغارات"، مطبعة الساحل، ط:1، 1994، ص: 12.

نجده في رواية: "مغارات" الذي اختار ابن ضربان الشرباقي كشخصية متخيلة من صنع المؤلف نفسه.

فالكتابة، بالنسبة للتازي، «تمارس حضورها على أنقاض كتابة أخرى، هي، كذلك، تأشير غير مجاني ـ في أحسن الأحوال ـ على وعي جديد بتحولات العالم وتحولات الأشكال التعبيرية التي هي ليست ثابتة أو جاهزة، بل هي رهان مع الزمن من أجل تشكل وحضور يخضعان لظرفية الحساسية الأدبية المتجددة والمتطورة»(51).

ويبدو أن التازي له استراتيجية إبداعية مقصودة في كتاباته / من مميزاتها اتسامها بنوع من الانفتاح المفرط على عوالم الشعر والرؤيات الشعرية، وبطبيعة الأداة ـ اللغة التي تنحت بقدر كبير من الشاعرية والنفس الاستعاري(52). وهذا كله يخدم في النهاية طبيعة الصوغ الروائي لدى الروائي الذي يتسم عادة بسمة الغموض تارة والشفافية تارة أخرى، وقد أصبحت الممارسة الشعرية مندغمة في

51 - محمد عز الدين التازي: "الكتابة الروائية انفتاح لا حدود له وبحث عن بكارة الأشياء"، حوار أنجزه: محمد فكري، جريدة: "العلم" (الملحق الثقافي)، السبت 10 أكتوبر 1998، ص: 10.

52 - يمكن التمثيل على ذلك بمفتتحات ذات طبيعة شعرية وشاعرية، منها ما يوحي بأنه من إبداع الروائي نفسه، لأنه غير منسوب إلى كاتبها الأصلي. ففي روايته "المباءة" يستهل عمله هذا بمقطع شعري من وضع الروائي نفسه، وما يدفعنا إلى الإقرار بذلك، هو الاسم الوارد في المقطع الشعري (قاسم) هو نفسه الشخصية الأساسية في الرواية برمتها.

يقول قاسم / التازي:

«هذا الكأس/ تريد أن تطفح ثانية/ وقاسم يريد أن يعود إنساناً / وهكذا بدأ جنوحه نحو الغيب».

ـ عز الدين التازي: "المباءة"، منشورات أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1988، ص: 7.

النص الروائي تتمظهر هنا وهناك، وغدت "شَعْرَنة" السرد استراتيجية أساسية في الكتابة الروائية لديه.

وعلى العموم، يمكن القول إن أهم وظائف هذه النصوص المستشهد بها تتجلى في ما يلي:

أ - تمكن هذه النصوص من إبراز رؤية فنية معينة، وبالتالي التأثير غير المباشر على طبقة محددة من النصوص التي تشكل في حد ذاتها طبقة من الحساسيات خاصة. كما تمتلك سلطة رمزية محددة لها رؤيتها الفنية المميزة.

ب - الاستشهاد بالنص الشعري يعطي الدليل القاطع على أهمية التلاقح بين الأجناس الأدبية التي ساد التنافر بينها في ظل ثقافة عربية محافظة عملت على تسييد الممارسة الشعرية، وتفضيلها على ما سواها من الأجناس الأدبية السردية. خاصة تلك التي كانت لها مرتبة دونية في سلم الأجناس الأدبية العربية.

هذه النصوص تدخل في تناص مع النصوص بطريقة صريحة أو مستترة، على اعتبار أن النص هو تقاطع مجموع من النصوص الغائبة، يستدعيها الكاتب بصفة مباشرة أو ضمنية في نسيج النص.

ونستخلص مما سبق، أن من هذه النصوص الشعرية المستشهد بها[53] منها ما اندمج عضوياً في نسيج النص، حيث يورده الروائي

---

53. لا نعدم من يشكك في رفض الخطاب الافتتاحي بنص شعري ما، يقول أبو فراط في: "الوصايا": «إذا كنت ترغب في إلقاء محاضرة إكراماً لجمهور محتشد، فإن طموحك لا يجدر به الثناء، وتجنب، على الأقل، الاستشهاد بالشعراء. إذ الاقتباس منهم ينمُّ عن صناعة ضعيفة».

- مارجوري غاربر: "علامات الاقتباس"، مرجع سابق، ص: 58.

بدون إحالة مرجعية، ومنها تلك التي ينسبها الروائي إلى صاحبها، مُثْبِتاً مبدعها الأصلي قبل أن تجد لها موقعا في نص الاستهلال تَنْدَغِمُ في أثنائه.

وسنتوقف في هذه المحطة التحليلية التالية على الكيفية التي يشتغل بها الخطاب التوجيهي الشاعري في رواية: "يا بنات إسكندرية" التي توفر لنا نوعين من أنواع العبارات التوجيهية ذات الطابع الشاعري: أما النوع الأول، فيكمن في افتتاح الرواية ببيتين شعريين من أبيات الزجل، يتلوها في الصفحة اللاحقة (النوع الثاني) افتتاح ثان هو عبارة عن مقطع نثري، صاغه الروائي من منظور شاعري مشحون بالصور المجازية، والانزياحات التي خلقت منه نصاً جديراً بالدراسة والتحليل.

2 - شاعرية الخطاب الافتتاحي في "يا بنات إسكندرية" لإدوار الخراط

يشكل الخطاب الافتتاحي في: "يا بنات إسكندرية"، بتعدده وتنوعه، البؤرة التي تستقطب الأحداث، والنواة التي تتناسل في رحمها تيمات النص المركزية أو الفرعية. لذلك يمكن اعتبار النص إجمالاً تنويعاً لهذه النواة، وذلك لما لها من صلة وطيدة تربطها سواء بالسابق (العنوان) أو باللاحق (النص برمته).

وبالتالي، فإن بنية الاستهلال - على تميزها وتنوعها - المعزولة ظاهريا، الموجودة في بنية محيطة، قد تتبدى لنا بنية تتمتع باستقلال نصي خاص من جهة، كما أنها تشكل، في نفس الوقت،

عنصراً في بنية أخرى، هي بنية النص الروائي في شموليته من جهة ثانية. إنها خلق جمالي وثيق الصلة بالمؤلف والمؤلَّف والواقع الخارجي (الذاتي منه أو الموضوعي) معاً.

وسيكتشف القارئ الحصيف، بعد ذلك، أن هناك اتصالاً وثيقاً بين العنوان والنص الاستهلالي الأول، وهو عبارة عن بيتين شعريين من فن الزجل[54] يوحيان بأنهما مقطع من أغنية شعبية، بدون أن يحيل الخراط على صاحبها. إذ يصبح العنوان ناقصاً في مكوناته، مفتقراً إلى شيء ما كي تتحقق دلالته التجنيسية والسياقية. فلا نظفر بذلك الخيط الناظم، والعنصر الدال، إلا بالانتقال إلى الاستهلال الأول، وهناك يُردُّ العنوان إلى بنيته التجنيسية الأصيلة، باعتباره شطراً لبيتين شعريين من فن الزجل، بما يستتبع ذلك من استحضار ضمني لمستلزمات هذا الفن التعبيري (الزجل) كالإيقاع والمجاز والتكثيف...

أ ـ علاقة الاستشهاد بالمتن الروائي

إذا نظرنا إلى المكون الدلالي لهذا الاستهلال الشعري، فسنجده ينهض على تيمتين أساسيتين:

- تيمة إنسانية (بنات).
- تيمة مكانية (إسكندرية).

---

54 ـ نص الاستهلال الأول:

يا بنات إسكنــــدرية
مشيكم على البـــــحر غيــه
تلبسوا الشاهي بتــلي
والشفايف سكــــريه

هاتان التيمتان تشكلان نواتين مركزيتين، يتناسل فيهما عدد لا متناه من التيمات الفرعية والثانوية المؤسسة للنص الروائي في شموليته: كالبحر والطفولة والتاريخ والغواية...

كل هذا التفاعل وغيره يحدث في سياق التحاور مع النصوص الغائبة، الصريح منها والضمني، على أساس أن سرد الخراط هو سرد موصول في عمومه، يهدف إلى كتابة رواية واحدة متعددة الأقنعة والأساليب. وكل نص هو كتابة أخرى لنفس التيمات والأساطير التي تنتظم الوجود البشري، وتؤرقه باستمرار.

في حين يطوّح الاستهلال الثاني[55] بالقارئ في لجة من التساؤلات التي تفرزها لديه ظاهرة الثنائيات الضدية في هذا المفتتح: «متعددات، فردانية»، «من أنت؟ لكني أعرفك معرفة الحميم للحميم»، «مهما كانت كثيرة فهي واحدة»، «مهما كانت عارضة، خاطفة فهي أبدية»[56]، حيث يسرد لنا السارد أحوال

---

55 ـ نص الاستهلال الثاني:

«بنات إسكندرية متعددات، وفردانية، بلا نظير من أنت؟ لم ألتق بك وجها لوجه، لكني أعرفك معرفة الحميم للحميم، ليس بعدها معرفة. حوريات الذكر والتخاييل، ماثلات أبداً عن أجساد وأرواح مندثرة، تهاويم سحيقة القدم، احتشد بها الصبا والشباب والكهولة، متخطرات حتى الآن في أحلامي، حياة اكثر جسدانية من أية امرأة. بنات إسكندرية، وبحر إسكندرية " غوايات قائمة لا تنتهي ولا تبيد. مهما كانت كثيرة، فهي واحدة، مهما كانت عارضة خاطفة فهي أبدية. كيف أقاومها.......».

56- إدوار الخراط: "يا بنات إسكندرية"، دار الآداب، بيروت، ط:1، 1990، ص: 7.

مخارب الطفولة، وبعض أطلالها الدارسة، فلا نكاد نتبين منها آهاتها التي استعصت على الفناء إلا بعد الغوص مليًا في تفاصيل الرواية كاملة.

أما استدعاء تيمة المرأة المكثف في هذا الاستهلال فيعكس لنا طبيعة حضورها الأساسي والوجودي لا بالنسبة للرجل وحده، بل للحياة والخلق مجملهما، ففي منطوق الاستهلال تتبدى لنا المرأة بلا أسماء، في الوقت الذي سيتم الإفصاح عنها تحت أسماء وألقاب وأوصاف متعددة في داخل النص. إذ إن الأنثى تحظى في هذين الاستهلالين بقسط وافر من التمجيد المضمر، ولعل الكاتب قدمها كما عرفها في واقع الطفولة، وأضفى عليها بعضا من بهاء الحبيبة المفقودة.

يتبين مما سبق، أن العلاقة بين كل من العنوان والاستهلال الأول والاستهلال الثاني والنص، هي علاقة عموم بخصوص. فقد ابتدأ النص بالأعم (أي العنوان)، أعقبه بالعالم الخاص (الاستهلالان) ثم أردفه بالأخص (النص). وكل محطة تلقي الضوء على سابقتها، وكل لحظة نصية هي لحظة مركبة عن طريق التضمن. وكل لحظة تتضمن في داخلها الأخرى. وهذا التنامي ليس طولياً بل يسوده التكثيف والتداخل بالدرجة الأولى.

هكذا، يغدو الخطاب التوجيهي عند الخراط جملا استفهامية متلاحقة، تشفُّ عن فراغات عميقة متواترة، يضطر القارئ في سدها إلى متابعة السرد بدون تأخير. وهنا تتجلى الوظيفة الإغرائية التي

ينطوي عليها الاستهلالان، بما يمتلكانه من قدرة عجيبة في تجميع أحداث النص الرئيسية.

إن الخطاب الافتتاحي، من هذا المنظور، ينأى عن كونه ملحقا زائدا، أو وقفة مجانية، إنه لوحة وصفية تستضمر إيحاءات خفية تستحثُّ المتلقي على مقاربتها بعمق بغية الكشف عما تحجُب منها وما ظهر. وهذا ما يجعل من التركيز على هذه العتبات تركيزاً على كوى النص المستورة، والتي تسمح لنا بالنفاذ عميقاً إلى عوالم النص الداخلية، لأنها تجلي لنا أهمية التفاعل بين النصين الاستهلالين والخطاب السردي اللاحق (النص الروائي).

ب ـ علاقة الاستشهاد بالمتلقي

يعد الخطاب الافتتاحي فضاء حيوياً لتأمل سؤال الكتابة عند الخراط. وهنا تكمن أهمية الانكباب على هذه النصوص المحيطة ذات الطابع الاستهلالي (الاستشهادان على الخصوص).

فهذه النصوص المحيطة وغيرها، هي بالنسبة للمتلقي عبارة عن نتوءات نصية أساسية موجهة إليه، ومحددة لنوعية تلقي النص، والتعامل معه قراءة وتأويلاً، على اعتبار أن كل خطاب هو شكل من أشكال التواصل، وأن طبيعة التواصل بالنسبة للخطاب الاستهلالي له خصوصياته التي يستمدها من طبيعة تحققه النصي كخطاب افتتاحي بالدرجة الأولى.

فالنصان المفتتح بهما في: "يا بنات إسكندرية" يدخلان في نطاق عوالم التخييل، ورغم اختلافهما المتراوح بين الحدين: الشعري

مضارب الطفولة، وبعض أطلالها الدارسة، فلا نكاد نتبين منها آياتها التي استعصت على الفناء إلا بعد الغوص مليًا في تفاصيل الرواية كاملة.

أما استدعاء تهمة المرأة المكثف في هذا الاستهلال فيعكس لنا طبيعة حضورها الأساسي والوجودي لا بالنسبة للرجل وحده، بل للحياة والخلق مجملهما، ففي منطوق الاستهلال تتبدى لنا المرأة بلا أسماء، في الوقت الذي سيتم الإفصاح عنها تحت أسماء وألقاب وأوصاف متعددة في داخل النص. إذ إن الأنثى تحظى في هذين الاستهلالين بقسط وافر من التمجيد المضمر، ولعل الكاتب قدمها كما عرفها في واقع الطفولة، وأضفى عليها بعضا من بهاء الحبيبة المفقودة.

يتبين مما سبق، أن العلاقة بين كل من العنوان والاستهلال الأول والاستهلال الثاني والنص، هي علاقة عموم بخصوص. فقد ابتدأ النص بالأعم (أي العنوان)، أعقبه بالعالم الخاص (الاستهلالان) ثم أردفه بالأخص (النص). وكل محطة تلقي الضوء على سابقتها، وكل لحظة نصية هي لحظة مركبة عن طريق التضمن، وكل لحظة تتضمن في داخلها الأخرى. وهذا التنامي ليس طولياً بل يسوده التكثيف والتداخل بالدرجة الأولى.

هكذا، يغدو الخطاب التوجيهي عند الخراط جملا استفهامية متلاحقة، تشفُّ عن فراغات عميقة متواترة، يضطر القارئ في سدها إلى متابعة السرد بدون تأخير. وهنا تتجلى الوظيفة الإغرائية التي

ينطوي عليها الاستهلالان، بما يمتلكانه من قدرة عجيبة في تجميع أحداث النص الرئيسية.

إن الخطاب الافتتاحي، من هذا المنظور، ينأى عن كونه ملحقا زائدا، أو وقفة مجانية، إنه لوحة وصفية تستضمر إيحاءات خفية تستحثُّ المتلقي على مقاربتها بعمق بغية الكشف عما تحجَّب منها وما ظهر. وهذا ما يجعل من التركيز على هذه العتبات تركيزاً على كوى النص المستورة، والتي تسمح لنا بالنفاذ عميقاً إلى عوالم النص الداخلية، لأنها تجلي لنا أهمية التفاعل بين النصين الاستهلالين والخطاب السردي اللاحق (النص الروائي).

ب ـ علاقة الاستشهاد بالمتلقي

يعد الخطاب الافتتاحي فضاء حيوياً لتأمل سؤال الكتابة عند الخراط. وهنا تكمن أهمية الانكباب على هذه النصوص المحيطة ذات الطابع الاستهلالي (الاستشهادان على الخصوص).

فهذه النصوص المحيطة وغيرها، هي بالنسبة للمتلقي عبارة عن نتوءات نصية أساسية موجهة إليه، ومحددة لنوعية تلقي النص، والتعامل معه قراءة وتأويلاً، على اعتبار أن كل خطاب هو شكل من أشكال التواصل، وأن طبيعة التواصل بالنسبة للخطاب الاستهلالي له خصوصياته التي يستمدها من طبيعة تحققه النصي كخطاب افتتاحي بالدرجة الأولى.

فالنصان المفتتح بهما في: "يا بنات إسكندرية" يدخلان في نطاق عوالم التخييل، ورغم اختلافهما المتراوح بين الحدين: الشعري

والنثري، فإنهما يتلاحمان تلاحماً وثيقاً في المستوى الدلالي، من أجل خلق الخيط الرفيع الحميم والناظم الواصل بينهما، وبالتالي لا بد من النظرة إلى هذه النصوص المصاحبة من منظور بنيوي، بدءاً من توقيع الكاتب وانتهاء بكلمة الغلاف الخارجي (هي تكرار لنص الاستهلال الثاني، ومن توقيع الخراط نفسه).

هكذا يظفر المتلقي لدى قراءة الاستهلال الأول ـ وبناء على ما تمت مراكمته من معطيات ـ بمتعة جديدة، هي عبارة عن قيمة جمالية مضافة، تتأسس على سابقتها (أي العنوان في صيغته النثرية).

وإذا دققنا النظر في مواصفات هذه المتعة الشعرية، فسنجدها تنهض على عناصر إيقاعية كالقافية والروي والتصريع، حيث الكلمة المنغَّمة هي العماد، وهي أيضاً لوحدها ليس لها أثر ملحوظ في الأداء من غير نغم صوتي يوقعها، وفق حالة الباث، ومضمون ما يروم البوح به فكرياً ووجدانياً. ومع ذلك يستشعر المتلقي أن كلا من العنوان والاستهلال الأول ما زالا مقصرين في معانيهما، وأن القاسم المشترك بينهما هو بلاغة الإيجاز والتلميح بدل التصريح كما في حالة العنوان.

هذا التعطش إلى معرفة المزيد، يجعلنا مشدودين أكثر إلى الاستهلال الثاني ليضعنا في الصورة، على الأقل، ويقربنا من تضاريس الموضوع العام للنص. وحالما نقرأ التصدير الثاني، ذا الصياغة النثرية، فإن ما يستوقفنا عنده هو التباس الخطاب

النثري، من خلال صياغات تعبيرية شاعرية[57] تنوس بين التحديد واللاتحديد، التعيين واللاتعيين للعنصرين المركزيين في هذا النص، ويتعلق الأمر **بشخصية الأنثى** (بنات) وبالفضاء (إسكندرية). ذلك أن الحدود والتقطعات والمجازات أكثر حضوراً من مظاهر التتابع والانسجام، وهذا ما يفتح أفقا لانزياحات موضعية تزيد من حيرة المتلقي الذي لا يظفر في الأخير إلا بحفريات السارد النفسية والوجدانية الباطنية العميقة.

باختصار شديد، إذا كان الاستشهاد من قبل ومن بعد، يعدُّ موجها نصيا للقراءة، فإن هذين الاستهلالين / الاستشهادين يضعان المتلقي أمام حالات الوجد والشبقية المستترة، ونداء الأعماق. كما أن «شعْرَنَةُ» وصف الأشياء والشخصيات غالباً ما يتم توظيفهما في خدمة البعد الخفي المطمور في أثناء السطور.

57 - في هذا المقام يهمنا التنبيه إلى أن ما نعنيه بـ «المحكي الشعري» «**Le récit poétique**» لا يجب خلطه بمفهوم «الشعر» «**Poésie**» ولا بمفهوم «الشعرية» «**Poétique**»، فإذا كان مفهوم الشعر يحيل على ذلك الجنس الأدبي المشهور الذي له تاريخيته ومقوماته وعناصره البنائية الخاصة به، وأن الشعرية هي آليات الرواية ووصف هذه الآليات وشرحها، فإن «المحكي الشعري» هو نشاط لغوي وأسلوبي ودلالي، يشتغل في نسيج الملفوظ اللغوي (ممارسات نثرية ذات طابع سردي) أو غيره من العلامات الدالة الأخرى (كالصورة ...). أما آليتي اشتغال هذه الشاعرية «**La poéticité**» فهي نوعان: **التحويل** (تحويل العادي إلى المنزاح) و**التكثيف** (تركيز المعنى وتعميقه). ففي الممارسة السردية يتم تحويل درجات الكتابة السردية البسيطة، المتسلسلة التقليدية إلى كتابة شذرة وملغومة، حابلة بالمعاني والتأويلات المتعددة.

فالخراط يؤسس خطابه الافتتاحي على خلفية الموقف الحداثي فنيا وفكريا، ويُفصِّل هذا الخطاب الجوانب التاريخية والوجدانية والذاتية، محتمياً في ذلك - ومن أجله - بمسلكيات الغرابة والالتباس والشاعرية، في صيرورة إنجازية يطبعها التكثيف، والاقتصاد الشديد في اللغة.

وعلى هذه الصورة، فإن الاستهلالين (البيت الشعري والنص النثري الشاعري) هما بمثابة دُرجين من أدراج النص التي ينتقل من خلالهما القارئ من العالم الحقيقي الواقعي المادي نحو عوالم النص المتخيلة بواسطة قناة التذكر والارتجاع، ليجد نفسه، بعد ذلك، في عمق الأحداث وفي معمعتها.

إن النص التوجيهي الثاني يدخل في بنية المحكي بطريقة غير مباشرة، الأمر الذي يجعله أقرب إلى «الحكي التقديمي - الإطار»[58]، لأنه يميل إلى الانزلاق في مضمار مطلع النص، فهو أكثر قرباً إلى النص بحكم تيماته ولغته وأسلوبه من الاستهلال الأول.

نستطيع القول في الأخير إن هذه العبارات الشاعرية المستدخلة في طيات النصوص الروائية تراهن على رفع وتيرة التواصل الفني، من خلال العديد من القرائن الموجهة والمساعدة على فهم المتن الروائي، كما تعمل على خلق تعالق خصب بين النصوص المصاحبة والنص المركزي. إذ تشي للقارئ بحساسية أدبية أولية، ولو في حدودها الدنيا، هي التي ستلازم الروائي طوال مراحل المتن المركزي.

---

58 - Yasusuke Oura: "**Roman journal et mise en scène «éditoriale »**", in. "Poétique",N°69, 1987, p: 8.

تركيب عام

- تعدد مظاهر هذا الاستشهاد وتنوعه في روايات «الحساسية الجديدة» (مقتطفات شعرية غيرية أو ذاتية، نصوص نثرية شاعرية ذاتية أو غيرية)، مقابل ندرة الاستشهاد بشكل واضح عند نجيب محفوظ باعتباره رائد روايات «الحساسية التقليدية».
- أهمية الاستشهاد بالنص الشعري في سياق التلاقح بين الأجناس الأدبية التي ساد التنافر بينها في ظل ثقافة عربية محافظة عملت على تسييد الممارسة الشعرية.
- علاقة الاستشهاد بالنص هي علاقة الجزء بالكل، فالاستشهاد يحمل دلالة عامة، والنص يفصل في أبعاد وجوانب ودقائق تلك الجوانب العامة، بطريقة صريحة أو ضمنية.
- الاستشهاد يشكل رباطا فنيا بين أكثر من حساسية أدبية، حتى وإن اختلفت هذه النصوص المقتطفة في أجناسها الأدبية. كما أنه وجه من أوجه التناص الذي يتم بموجبه تحويل مقاطع نصية متفرقة ومنقطعة عن أصولها، وزرعها في فضاء نصي جديد يضفي عليه طابع الاستمرارية والتلاحم إلى حد الاندماج.
- ضرورة اعتبار هذه الاستشهادات علامات دالة وإشارات موحية في النسيج النصي برمته، ولا للقارئ ذلك الفهم المتقدم لأهمية هذه النصوص دون استحضار الأفق التناصي وأخذه بالاعتبار.
- الاستشهاد الشعري يمثل، بالإضافة إلى ذلك، نوعاً من التصادي بين أكثر من نص، حيث يستحضر الروائي فيه عينة من

مقروئه الشعري المأثور. وعادة ما يمثل هذا المقروء المفضل تصوراً فنياً للعالم، يؤطر به الروائي مداخله الروائية وعتباته النصية.

- الأسئلة التي يضمرها النص المستشهد به عادة ما تشي بحساسية فكرية وفنية، يروم الروائي إدراج عمله الإبداعي في نطاقها، فيلجأ إلى هذه المقتطفات الشعرية أو النصوص الشاعرية لتثبيت هذا التوجه وتدعيمه، قصد تقريب المسار الفني للروائي من خلال هذا النوع من الافتتاحات.

الفصل الثالث

الإهـــداء فـي الـرواية العـربيـة

(الصيغ، الوظائف والرهانات الفنية)

يعتبر الإهداء من بين العتبات النصية التي لم يُعِرْها الخطاب النقدي العربي بالاً، ولم يلتفت إلى تنويعاتها وتعددها واختلافها عبر الزمان والمكان. فالإهداء ممارسة اجتماعية داخل الحياة الأدبية، يستهدف عبرها الكاتب مخاطَباً معيناً، ويشدد على دوره في إنتاج هذا الأثر الأدبي قبل، وبعد صدوره. وعلى هذا الأساس، فإن الإهداء لا يخلو من قصدية، سواء في اختيار المهدى إليه[1] أو في اختيار عبارات الإهداء وشكل ديباجته.

من هذا المنظور، فإن الإهداء هو بوابة حميمة دافئة من بوابات النص الأدبي. وقد يرد على شاكلة اعتراف وامتنان، شكر وتقدير، رجاء والتماس... إلى غير ذلك من الصيغ الإهدائية التي يؤدي فيها البعد الوجداني، الحماسي والحميم الدور المميز.

1 - Gérard Genette: "Seuils", Ed. Seuil, Paris, 1987, p:123.

الإهداء على مر التاريخ الأدبي

يمثل الإهداء تقليداً ثقافياً عريقاً في تاريخ الآداب الإنسانية. ففي الأزمنة السالفة، وعندما كان الكاتب يتوجس خوفاً أو قلقاً من جراء ما قد يترتب على نشر عمله. على الخصوص إذا كان يعالج قضايا حساسة ومصيرية ـ فإنه عادة ما كان يلجأ إلى الاحتماء بدعم أحد النبلاء الذي يحتضن عمله. وهذا الدعم يكون مادياً من جهة، حيث يقبل الكاتب بموجبه العطايا المادية التي يهبها المُهدى إليه لتمويل مشروع إصدار الكتاب، ومعنوياً من جهة ثانية، بما يبديه المُهدى إليه من دعم لأفكار المؤلف وآرائه[2] في بعض القضايا الحساسة التي قد تثير حفيظة طبقات معينة من المجتمع. وهذا ما يؤكده جيرار جينيت حين اعتبر أن الإهداء كان بمثابة تقدير يكافأ عليه من قبل السلط الحاكمة، سواء في الحقب الفيودالية أو البرجوازية أو حتى البروليتارية. وتلك المكافأة تكون على شكل «نقود يرنّ وقعها في الآذان»[3].

لكنه من الخطأ الاعتقاد أن الدافع الوحيد الذي يشجع الكاتب لإهداء كتابه يتلخص في البعد المادي الصرف. إذ ينبغي الإقرار ـ حسب ما تورده بعض المصادر التاريخية ـ أنه بعد اختراع المطبعة، كان المؤلف يلجأ إلى مانح يمول إصداره الذي تكون تكلفته المادية

2 – Maurice couturier: "**La figure de l'auteur**", Ed. Seuil, Paris, 1995, p : 45.

3 – Gérard Genette: " **Seuils**", Op. Cit. p:112.

باهظة بالطبع، في المقابل يعمد (الكاتب) إلى شكر المانح، بصيغة من الصيغ، في نطاق سلوك رد الجميل هذا[4].

وهنا تجدر الإشارة إلى أن نهاية القرن التاسع عشر شهدت نوعاً من الاختفاء لوظيفتين أساسيتين من وظائف الإهداء: «ويتعلق الأمر بالوظيفة الاجتماعية المباشرة (أي المادية)، وشكلها المتطور باعتبارها رسالة مديح»[5].

كما يترجم فعل الإهداء، كذلك، رغبة دفينة لدى المبدع يتوج بها كتابه ويُجَلِّلُهُ، ما دام هذا الفعل لا يجيء، كما جرت العادة، إلا بعد الانتهاء من فعل الكتابة. إذ يسمح الكاتب لنفسه، ويستسمح قراءه، في الآن نفسه، اقتطاع مساحة حرة (صفحة بيضاء أو أقل من نصفها أو ما دون ذلك) يدوّن فيها بليغ أفكاره وعميق تأملاته، ودفين بوحه ولواعجه. وقد يستحضر الكاتب قارئاً ـ مهدىً إليه، يفترضه بصيغة التعميم تارة، أو التعيين والتخصيص تارة أخرى، يحتفي به على طريقته الخاصة.

الإهداء وخصوصية المهدى إليه

ما دام هذا المهدى إليه يحوز قصب السبق في مساحة الإهداء المفعمة بالتقدير والامتنان؛ فهو بالمقابل الأقدر، بشكل افتراضي، على تفكيك الشفرات الخاصة التي يتضمنها الإهداء أولاً، والعمل

4 – Maurice couturier: "**La figure de l'auteur**", Op. Cit. p: 45.

5 – Ibid. p - p: 115 -116.

الأدبي بعد ذلك، مع طموح الكاتب الحثيث في أن يولي المهدى إليه كتابه هذا بعناية استثنائية، تتناسب وخصوصية استهدافه بصفته قارئاً أو صديقاً اصطفاه الكاتب من دون سواه. فهو الذي يراهن عليه الكاتب - المُهدي في تحقيق ذلك الإنصات الدقيق لنبضات النص والإصاخة الصادقة إلى همساته - غير البريئة - التي لا تخلو من دلالات، تارة جهيرة وتارة أخرى كتومة.

إن الإهداء، بالإضافة إلى ما ذكر، محفل آخر يتبين القارئ بواسطته ملامح الذات الكاتبة، وهواجس الكتابة وهمومها. فالكاتب، بهذا الإهداء أو ذاك، يحاول خلق جسر من التواصل بين النص والقارئ. هذا الجسر، وإن كان واهياً كما يظهر منذ الوهلة الأولى، ولا يتعدى بضعة أسطر لدى البعض، بل بضع كلمات لدى البعض الآخر، إلا أنه يظل موجِّهاً إضافياً من موجهات معرفة الكاتب والنص على حد سواء.

أما عن لحظة كتابة الإهداء على العموم، فتأتي متزامنة مع صدور الطبعة الأولى من العمل، وهذا هو المألوف والسائد. وكل إهداء متأخر سيكون، بالتالي، مدعاة للريبة، «ذلك أن عُرْف الإهداء المتفق عليه في هذا المجال، يفرض أن يكون الإبداع مكتوباً من أجل المهدى إليه، أو أن يكون التقدير فرض نفسه عند نهاية الكتابة على الأقل»[6].

ومن المنظور التداولي، يفيد الخطاب الإهدائي تكريم المهدى إليه، لكنه في العمق يعدُّ الجزيرة النصية الأولى التي يقف المتلقي

6 _ Gérard Genette : " Seuils ", Op. Cit. p: 119.

فوق أرضيتها لمعرفة قيمة ما يستهلك، كما «لا يخلو من معطيات توجه إستراتيجية الكتابة»[7]، إذ يستثمر الكاتب عادة في هذا الإهداء بعض التفاصيل الديداكتيكية، وبعض الملامح السير ذاتية كذلك في صوغه لهذا النص المحيط.

الإهداء نافذة مضمرة للإطلال على عالم النص الشاسع

عادة ما يستغل الكاتب فضاء هذه الصفحة البيضاء المميزة ليضمنها تأملاته الفلسفية أو لمساته الفنية، التي تشكل إحدى بوابات العبور إلى فضاء النص. وما يطبعها، على العموم، هو الاختصار والتكثيف اللذان يتطلبهما الفضاء المخصص لنص الإهداء، ويقتضيهما فعل الإهداء هذا في حد ذاته.

كما لا ينبغي أن ننسى أن للإهداء سحراً خاصاً في النفوس، باعتباره مساحة نصية جاذبة ومثيرة للفضول، ينتقل معه القارئ إلى ورقة بيضاء نقية، تقتطِع فيها الروح (الذات الكاتبة) لحظة خاطفة من أجل ممارسة بوح منفلت من سطوة الزمن، تخط فيها هذه الذات جموح القلب إلى الذي كان، وإلى ما هو كائن، أو إلى ما ينبغي أن يكون، وذلك على شاكلة خطوط معبرة، مترعة بالإحساس التواق إلى تخليد بعض لحظات الوجود الروحي العالقة بالبال.

7 _ عبد النبي ذاكر: "عتبات الكتابة"، منشورات مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، أكادير، ط: 1، 1998، ص: 136.

أما إذا ما بدا للقارئ أن الإهداء هو بمثابة نص مستقل في نطاق الشكل الفضائي العام للعمل الروائي، فإن هذا لا ينفي الروابط الجدلية القائمة بين محتوى النص ومضمون الإهداء. فالمؤكد منه بصفة عامة، أن الإهداء مكون نصي من المكونات التي تروم تحقيق تواصل خفي مع مهدى إليه، قد يكون متعيناً أو غفلا، فرداً أو جماعة، حياً أو ميتاً، حيواناً أو جماداً...

ويملك الروائيون مبررات لطبيعة هذا الاستحضار المتعدد لصيغ الإهداء وكذا لمحتوياته، كل من زاويته الخاصة. بيد أن ما يجب تجنبه في صوغ الإهداء هو الإطناب الممل، أو الاختزال المخل، لأن الإهداء هو ما وفى بالغرض في غير إسهاب ولا إجحاف، مع اعتناء خاص بجماليات التعبير، وهذا ما يضفي على الإهداء طابع البرقيات غير الرسمية، الحاملة لإشارات مباشرة خاطفة أو غير مباشرة، متعددة الاتجاهات والمقاصد.

هكذا يمكن القول: إن الإهداءات عادة ما تتخذ كنمط تمهيدي يساعد على فهم المضمون، أو ييسر الدخول إلى عالم الكاتب بغض النظر عن عالم الكتابة، وهي بذلك لا تفصل بينهما بقدر ما تكمل جزءاً مجهولاً بالنسبة للقارئ، ذلك أن عالم القارئ يسيجه الغموض من كل جوانبه في المراحل التمهيدية للقراءة، وتأتي هذه الإهداءات لتزيل بعضاً من هذا الغموض.

ولعل هذه الإهداءات أكثر إغراء بالقراءة، ولا شك في أن جملة من العوامل المتضافرة والمتراكبة هي التي تسهم في ذلك. وهي عوامل لا يمكن تحديدها على نحو ملائم إلا من اعتبار هذه الإهداءات موضوعاً سيميائياً يستدعي مقاربة ثلاثية الأبعاد: تركيبية

وسيميائية وتداولية، وهذا ما ستسعى مقاربتنا إلى التطرق إليه في سياق هذا المبحث.

أولاً: التنوع في صيغ الإهداء ومعانيه

لا شك أن محفل الإهداء يعمل بدوره على تنويع فضاء العتبات بطريقته الخاصة. فقد يختلف الإهداء عن باقي عتبات النص الأخرى، ولكنه يتقاطع معها في أكثر من جانب. ويوظف خطاب الإهداء ألواناً من اللمسات الذاتية الخاصة، التي قد تمتد من فضاء التواصل الخارجي (العالم الواقعي) لتطول فضاء النص الروائي (العالم المتخيل).

على هذه الصورة، يمكن اعتبار الإهداء نصاً مصغراً مساعداً على فهم محتوى الرواية في بعض أوجهها الخاصة، أو معبراً للدخول إلى عالم الكاتب الحميم، بصرف النظر عن عالم الكتابة. فالإهداء بتلك الميزات والخصائص، لا يفصل العالمين المذكورين، بقدر ما يكمل جزءاً مجهولاً بالنسبة للقارئ، ويولجه منطقة أخرى من مناطق العتمة في حياة الكاتب، ويسلط عليها أضواء خافتة، ممهداً بذلك طريق التواصل بين القارئ والنص من جهة، وبين القارئ والمؤلف من جهة ثانية.

وتتعدد صيغ الإهداء وتتنوع من منظور هذا الروائي أو ذاك، وهذه الحساسية الفنية أو تلك. وفيما يلي سنتوقف عند بعض السمات التي ميزت الأداء الإهدائي في الرواية العربية. ومن أجل ذلك الغرض، سنقسم تفريعات هذه الإهداءات على النحو التالي:

1. على مستوى حضور الإهداء أو غيابه

أ- الإكثار من استحضار صيغ الإهداء

درجت العادة أن يقفز القراء نحو صفحة الإهداء قبل الشروع في قراءة النص الروائي، كما أن احتمال العودة إلى نص الإهداء وارد كل مرة بعد الانتهاء من القراءة. وذلك حينما يثير الإهداء فضول القارئ للاطلاع على فحوى هذا الهامش المميز، لمعرفة هؤلاء المهدى إليهم. الذين انتخبهم الكاتب من دون سواهم. بالإضافة إلى ما ذكر. يعتبر الإهداء مُثيرَ فضول لمعرفة بعض التفاصيل المتعلقة بخصوصيات الكاتب وحياته الحميمة، على اعتبار أن الإهداء هو أحد الجيوب النصية الأثيرة التي تحتضن دفء هذه الخصوصية.

في هذا المضمار، يحلو لروائي مثل يوسف السباعي أن يستحضر الإهداء في جل رواياته. ولا يتورع في إيراد أكثر من صيغة إهداء في الصفحة الواحدة، وفي الرواية ذاتها، وهذا ما نجده وارداً في روايته: "اثنا عشر رجلا"، وهو الإهداء الموجه إلى توفيق الحكيم[8]:

8- يبدو أن يوسف السباعي كانت تجمعه وتوفيق الحكيم علاقة وطيدة. وهذا ما يمكن استنتاجه من استحضار يوسف السباعي لشخصية توفيق الحكيم في كثير من إهداءاته. إذ يصبح الإهداء - في هذا السياق - أحد وسائل التواصل الحميمية بين الرجلين.
والظاهر، كذلك، أن بعض الإهداءات توحي بكونها جواباً على أسئلة وحوارات قبلية بين الرجلين، بخصوص موقف الحكيم من كتابات يوسف السباعي السياسية. وهذا نموذج لأحد إهداءاته في روايته: "طائر بين المحيطين":
«قال لي الأستاذ توفيق الحكيم... عندما تكتب في السياسة لا أقرأ لك... وأنا هنا أهديه شيئا للقراءة....».

«إلى نابغة الشرق العربي وعبقري الجيل: الأستاذ توفيق الحكيم.
أهدي كتابي..
وأنا أهدي أقل بهارة حسن لأحسن روضة مئناف
الإهداء بلا مقابل، ليطمئن قلب الكاتب الكبير، ويقبل الإهداء».

ولأن الصيغة التعبيرية الأخيرة لا تخلو من دعابة مرحة، فهي كذلك ترمز إلى الخصلة الشهيرة التي كان يوسم بها الحكيم، وهي شدة بخله. بالتالي يدعوه يوسف السباعي هنا أن يقبل هديته / روايته هذه، ما دامت بدون مقابل، ولا تكلف الحكيم مبلغا مادياً ما!

ب - عدم الاكتراث بمحفل الإهداء

لم تشغل صفحة الإهداء بال الكثير من الروائيين العرب، حيث أهملها البعض وتجاهلها آخرون. ومن الروائيين الذين لم يكترثوا بالإهداء، نذكر - على سبيل المثال - نجيب محفوظ ويوسف إدريس وإحسان عبد القدوس. فمن النادر جداً أن نجد رواية لنجيب محفوظ تتضمن إهداء ما، رغم غزارة إنتاجه الروائي والقصصي.

ومن القضايا الملفتة للنظر لمن يطلع على أعمال الروائي حنا مينه، أنه من الروائيين المقلين، كذلك، في إيراد الإهداءات[9].

9 - من بين الروايات النادرة لحنا مينه التي تشمل محفل الإهداء، روايته: "حكاية بحار" (دار الآداب، ط:6، 1999). أما نص الإهداء فهو كالتالي: «إلى أختي قدسية مينه، أمي الصغيرة».
ومن الطريف أن يصبح حنا مينه موضوع إهداء من طرف بعض الأدباء، وهذا شأن إهداء سعيد حورانية مجموعته القصصية تحت عنوان: "شتاء قاس آخر":
«إليك يا حنا مينه، يا من فهمت ماهية الضعف البشري.. والقوة الإنسانية..
إليك يا صديقي.. أقدم هذه القصص».
- سعيد حورانية: "شتاء قاس آخر"، منشورات المدى، سوريا، 1994.

وعدم الانشغال بالإهداء من منظوره الخاص، يدخل في إطار تصوره الشامل للكتابة الروائية. ويبرز حنا مينه موقفه في هذا المقام قائلا: «بعضهم، أقصد الكتاب، يزين كتابه، منذ أول حرف يخطه، بصورته الكريمة. وبعضهم يرمي بهذه القنبلة: «إلى زوجتي التي كانت وراء... الخ». وقد يجمع الزوجة والأولاد في إهداء واحد يتحدث فيه عن أثرهم في إبداعه ونجاحه حديثاً يفيض عاطفة ورقة: «محال علي أن أسلك هذا السلوك. أنا لم أفقد عقلي حتى أجعل زوجتي بطلتي، لا لأنها لا تستحق، بل لأن مأثرتها الوحيدة في هذه الدنيا أنها صبرت علي كل هذه الأيام، وهذه المأثرة شيء خاص، لا صلة له بما هو عام، لذلك لا أكثرت بها»[10].

2 – على مستوى الصوغ التركيبي

أ - إهداءات قصيرة

هذا النوع من الإهداء، غالباً ما يكون وجيزاً، ولا يتعدى ذكر الشخص / المهدى إليه أو الشخصين. مثال ذلك إهداء رواية يوسف فاضل: "سلستينا" (1992):

«إلى أحمد بوزفور

محمد عنيبة الحمري».

10- حنا مينه: "هواجس في التجربة الروائية"، دار الأدب، بيروت، ط: 2، 1988، ص: 34.

إن المهدى إليهما في هذه الحالة لهما مكانة خاصة لدى الكاتب، نستطيع استكشاف بعض الخيوط الجامعة ما بين الأطراف الثلاثة بمجرد تعرفنا على شخصية المهدى إليهما. فإهداء يوسف فاضل يتوجه إلى بوزفور / القاص، وعنيبة الحمري / الشاعر. إذ من المؤكد أن لهذا الإهداء خلفية ما، لا يمكن التعرف على سياقها الخاص، لما يطبعها من خصوصية تدخل في نطاق العلاقات الشخصية، التي لا يفلح في استكناه أغوارها إلا المهدى إليهما بالدرجة الأولى.

ب - إهداءات طويلة

يهيمن خطاب البوح والمكاشفة وإعلان الود على هذا النوع من الإهداءات. وذلك ما يحيل هذه اللحظة الخاصة إلى لحظة شعورية وجدانية حابلة بالمعاني والدلالات. منها ما هو ظاهر، ومنها ما هو خفي (وهو كثير)، ما دام الأمر يتعلق بعلاقة الكاتب الحميمة مع أشخاص آخرين في أمكنة وأزمنة ما، وفي حضرة أشياء لا بد من الإقرار بزخمها وغناها على المستوى النفسي والوجداني بين الطرفين.

من خلال قراءة هذه العينة من الإهداءات، يجد القارئ نفسه كمن يتقمص دور المتلصص لاستكشاف بعض خصوصيات الكاتب قبل البدء في قراءة الرواية، وكأننا نروم قراءة سيرة الكاتب الخاصة التي قد يوحي بها الإهداء. نلمس ذلك بوضوح في إهداء ديزي الأمير في روايته: "في دوامة الحب والكراهية" (دار العودة، بيروت، ب.ت): «إلى الأصدقاء رفيق وعبد الله ومختار، رفاق في السفارة الذين لولاهم

لما حصلت على شمعة أو نفط أبدد بهما بعض الظلام، ولما استطعت الوصول إلى العمل يوماً لو لم يوفروا لي البنزين والحاجات اليومية لفرد لا زال يعيش بالصدفة. هؤلاء الذين جازفوا بأرواحهم يفتشون لي في أنحاء بيروت عن كل هذا وغيره. أليس وجودهم بهذه القابلية على المساعدة دليل على وجود الإنسان في لبنان الدمار والخراب؟».

هذا الإهداء يأخذ صفة نص سيرذاتي مصغر، يحيل على سنوات الحرب الأهلية اللبنانية المدمرة، ومعاناة الإنسان من جراء ظروف الحرب الشاقة. إلا أنه في ظل هذا الجحيم لا يعدم الكاتب وجود ثلة من الأصدقاء الذين مدُّوا له يد العون، وساعدوه على تجاوز الظروف الصعبة.

3. على مستوى التصريح والتلميح

يتراوح الإهداء، بحكم طابعه الخاص، بين إهداء صريح مباشر، وآخر مرموز يسوقه الكاتب نكرة. وهذه العينة من الإهداءات، من النوع المُشفر، تُثير إشكالات في الفهم والتأويل عند محاولة تفكيكها، بحكم إحالتها على وضعيات قبلية خاصة، تجمع بين الروائي والمهدَى إليه. وهذه الخصوصية لا تسمح، في عموم السياقات التداولية، بتفكيك شفرة الإهداء من قبل قارئ غير مطلع على خبايا الأمور. الأمر الذي تبرزه الكثير من مواصفات هذا النوع من الإهداء، التي يمكن إجمالها فيما يلي:

– سوق أسماء نكرة بدون تحديدات اسمية كاملة، تمكن القارئ من تبين طبيعة العلاقة بين طرفي الإهداء (المهدي والمهدى إليه).

– توظيف جمل ناقصة، واستعمال نقط الحذف بدل التعيين.

– الإحالة على وقائع خاصة في الزمان والمكان.

إن نظير هذه الصيغ الإهدائية ذات اللمح الترميزي، عادة ما تستدعي قارئاً قادراً على استكشاف البياضات المتروكة لحدسه الفاعل، ولحسه اليقظ، كما تفيد نقط الحذف أنه ما تزال هناك بقية من كلام لم يكتمل... فأفق الانتظار منفتح على مصراعيه لمشاركة القارئ الخلاقة من أجل إتمام المعنى المبتور في هذه الإهداءات.

من ذلك النوع، نورد إهداء لطه حسين في روايته: "أديب" (دار المعارف، 1962): «وددت لو أسميك، ولكنك تعلم لماذا لا أسميك. وحسب الذين ينظرون في هذا الكتاب أن يعلموا أنك كنت أول المعزين لي حين أخرجني الجور من الجامعة، وأول المهنئين لي حين ردني العدل إليها.

وكنت بين ذلك أصدق الناس لي ودًّا في السر والجهر، وأحسنهم عندي بلاء في الشدة واللين. فتقبل مني هذا العمل الضئيل تحية خالصة صادقة لإخائك الصادق الخالص».

إن عدم تعيين المهدَى إليه، هو في حد ذاته نوع من التكتم، وإضفاء طابع السرية الذي يحفظ المهدَى إليه من الانكشاف والظهور لأسباب أو لأخرى. وقد يكون وراء ذلك التحوُّط، في نظرنا، سببان رئيسيان: أولهما أخلاقي، وثانيهما سياسي بالدرجة الأولى. بالإضافة إلى عوامل أخرى تستشف من السياق التداولي لهذا الإهداء أو ذاك.

ويحرص علي مصطفى المصراتي في روايته: "الجنرال في محطة فييكتوريا" (الدار العربية للكتاب، 1991) أن يبقي اسم الفنانة المعنية بأمر الإهداء بدون تعيين. يقول في هذا الصدد: «إلى صاحبة الريشة والموقف الفنانة المناضلة الملتزمة تحية وفاء وتقدير... الخ».

هذا التكتم لا يخلو من دلالات نفسية وثقافية. فتنكير المهدى إليه وضع يقود الروائي في رحلة مؤسية، حيث تفتش الأسماء عن مسمياتها وعن ظلالها، في ذاكرة مضطربة تستعيد ما علق من الأسماء ترميزا لا تعيينا. ويشي هذا النوع من الإهداء بحدة الرقابة التي دفعت بكاتب مثل طه حسين أن يحجم عن ذكر المهدى إليه، الذي تعاطف معه في محنته الشهيرة وقتذاك، بعد إصداره كتابه "في الشعر الجاهلي".

4 – على مستوى الأنواع الأدبية

يستحضر الإهداء ـ في المقام الروائي ـ أضرباً أخرى من فنون القول منها: السردي أو المسرحي أو الشعري. وهذا شأن إميل حبيبي في روايته: "إخطية" (1985). وهو إهداء مقتطف من إحدى قصائد المتنبي [11]، يقول فيه:

لَكِ يَا مَنَازِلُ فِي الْقُلُوبِ مَنَازِلُ ... أَقْفَرْتِ أَنْتِ وَهُنَّ مِنْكِ أَوَاهِلُ

وَأَنَا الَّذِي اجْتَلَبَ الْمَنِيَّةَ طَرْفُهُ ... فَمَنِ الْمُطَالَبُ وَالْقَتِيلُ وَالْقَاتِلُ

---

11 – هذان البيتان قالهما أبو الطيب في مدح أبي الفضل أحمد بن عبد الله الأنطاكي، ومن خلال عودتنا إلى الديوان، وجدنا أنه أسقط بيتا يتوسط البيتين أعلاه وهو كالآتي:

يَعْلَمْنَ ذاكَ وما عَلِمْتِ وَإِنَّمَا ... أَوْلاكُمَا بِبُكَى عَلَيْهِ الْعَاقِلُ

– ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، تحقيق: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي الجزء الثالث، دار الفكر، بيروت، 1997، ص: 250.

إن لاستحضار الشخصيات التاريخية، أكثر من مبرر دلالي وجمالي. فقد استدعى إميل حبيبي شخصية أبي الطيب المتنبي التي اضطلعت بدور بارز على المستوى الإبداعي (الكتابة الشعرية ذات النفس الحماسي) والبطولي (فروسية الشاعر) في التاريخ العربي، أثناء لحظات مجده وعزه وسؤدده.

لكن الذي يجب التنبيه إليه بهذا الخصوص، أن نظير هذه الإهداءات تشكل نقلة نوعية، تتماشى مع ما يرمي إليه الروائي من الانتقال في إهدائه من الخاص إلى العام، أي من المتنبي (العربي الأبي، والشاعر المقاتل...) إلى كل الذين لا يزالون متشبثين بجوهر مواصفات المتنبي، التي جعلت منه تلك الشخصية ذات المكانة الاعتبارية المرموقة على مر التاريخ العربي، حين يعزُّ نظير هذه الشخصيات في الزمن العربي المعاصر، زمن الانتكاسات والهزائم والانكسارات...

5. على مستوى الصوغ اللغوي

لم يجد غسان كنفاني حرجاً وهو يصوغ إهداءه باللغة الإنجليزية، وذلك في روايته: "رجال في الشمس"، (ط: 3، بيروت، 1973)، حيث صاغ إهداءه إلى زوجته على الشكل الموالي:

To Anni H. Kanafni.

G.

هذا الإجراء الفني لا يخرج عن روح الكتابة الروائية باعتبارها فضاء للتعدد اللغوي بامتياز. وقد تفنَّنَ الروائيون العرب الجدد في

إيراد مقاطع شعرية أو نثرية في رواياتهم بلغات أجنبية مختلفة، وفق منطق التناص المتعدد الأهداف والمرامي.

ثانياً: إهـداء العـمـل وأصنافه

لا يفوتنا التمييز في هذا المقام بين «إهداء العمل Dédicace d'une œuvre» و«إهداء النسخة» «Dédicace d'un exemplaire».

فإهداء العمل يكون مصاحباً للإخراج النهائي للرواية، بينما لا يتحقق إهداء النسخة ـ في الغالب ـ إلا لاحقاً، وبالضبط بعد صدور الرواية، حيث يتفضل الكاتب إثبات الإهداء بخط يده على الصفحات الأولى من الرواية لمن يتلقى النسخة.

على هذا المنوال، نستطيع تصنيف نوعية المهدى إليهم إلى ثلاثة أصناف:

الأول: خاص.

الثاني: عام.

الثالث: ذاتي.

الصنف الأول: إهداءات خاصة

إن هذا النوع من الإهداءات غالباً ما يكون موجها إلى أفراد العائلة والمقربين، كالأم والأب، عرفاناً بجميلهما وحسن رعايتهما، أو موجهاً إلى صديق له الفضل في طباعة الكتاب، أو كاتب له

حظوة خاصة ومكانة مثلى، أو أنثى ملهمة فجَّرت ينابيع موهبة الروائي وفتَّقتها.

وما دام الروائي يحيا في مجال محدد، تحكمه ظروف تاريخية واجتماعية وثقافية معينة، فهو يعيش دائماً في حالة من التوقع والإثارة اللتين تدفعانه إلى تحديد طبيعة أولئك الذين عاشوا ويعيشون معه نفس الهموم، ويكتوون بنفس النار، وبالتالي تكون لدى المهدى إليه المقدرة الكافية، بحكم العشرة المباشرة أو غير المباشرة، على تمثل العملية الإبداعية برمتها وفي أدق تفاصيلها، بل الاندماج في عوالم الرواية الحميمة قلباً وقالباً، الأمر الذي قد يغيب عن فهم القارئ العادي.

على هذا الأساس، فإن أهم ما يحرص عليه الروائي اليوم هو إبراز خصائص كتابته الروائية من الناحية التواصلية، أي إبراز حساسيته الإبداعية بوصفها عملية ممتدة من مرحلة ما قبل الإبداع حتى تحقق الكتاب واستوائه كاملاً، ومنها ما بعد خروج المنتج إلى حيز الوجود.

ونعلم أن حرارة استقبال الكتاب تتفاوت من قارئ إلى آخر، إذ إن هذه الحرارة تكون مرتفعة في حالة أولئك الذين يستهدفهم المبدع في إهدائه، فهؤلاء يتلقون الرواية بحماسة خاصة، ويشاركون المبدع غبطته، كما يتجندون لاحتضان هذا العمل والدفاع عنه. وذلك راجع إلى طبيعة العلاقة الإبداعية الخفية التي تربط هذا الروائي بغيره، ولما تتضمنه الرواية من محتويات جمالية (حساسية فنية ما) تصبح لحناً قابلاً للترديد والترجيع من قبل المهدى إليهم (في حالة الكتاب والأدباء).

ولقد امتد الإهداء في أوقات كثيرة ليشمل بعض ملامح رد الجميل سواء للأساتذة أو للكتاب والشعراء يعترف لهم الكاتب بالفضل عليه، ويحاول أن يرد بعض جميلهم، وبذلك يتحول الإهداء إلى رسالة هادفة، وقيمة تربوية موجهة.

يمكن تفريع هذه العلاقة الشخصية الخاصة إلى ما يلي:

1- قرابات عائلية خاصة:

1ـ 1ـ إلى الزوجة:

يتكرر الإهداء للزوجة في العديد من الروايات، ليمثل، بذلك التكثر، دافعاً إنسانياً خاصاً ومهماً، ويلقي نقطة ضوء كاشفة فوق تلك الزاوية الظليلة من حياة المبدع. هكذا يهدي عز الدين التازي روايته: "أيها الرائي" (1990) إلى «فاطمة ووائل».

1ـ 2ـ إلى الأم أو الأب:

إن روابط المبدعين بأمهاتهم وطيدة ومتينة، إذ يشعر المبدع أن أمه هي المرأة الأولى التي تستحق أن يهدي إليها المنتج، وفاء لكدها وتعبها من أجل وصول الروائي إلى ما وصل إليه. وفي هذا المقام، يستحضر الروائي التونسي عبد القادر بن الشيخ ذكرى الأم من منظور شعري، وهو يهديها روايته: "ونصيبي من الأفق" (1984). وجاء الإهداء على الشكل الموالي:

«إليكِ

لا لصبركِ وأمومتكِ فحسب

من أجل إدراك الطريق

وبداية الحوار كسب ثمين

والحب بيننا مع الآخرين حوار

لا الصمت الحرام».

في حين آثرت الروائية سميرة بنت الجزيرة العربية في روايتها: "قطرات من الدموع" (1973) إهداء روايتها إلى والدها:

«إلى مثلي الأعلى، إلى الذي بنى نفسه بنفسه.. ومجده بيده.. إلى الذي بتر بمبضعه آلام المرضى وسقاهم كؤوس الشقاء..

إلى الذي أخذ بيدي في طريق المعرفة... وسلك بي دروب الحياة... ومتاهاتها.. حتى وصلت إلى شاطئ الأمان..

إلى الذي غرس في نفسي من الصغر حب وطني..

إليك أبي أهدي قصتي».

1ـ 3ـ إهداء إلى الفقيد

لعل الإهداء لا يقتصر على الأحياء فحسب، بل قد استوقفتنا بعض الإهداءات التي يوجهها أصحابها إلى موتى، يهدونهم، في ذكراهم هذه، أغلى ما لديهم: وهي كتاباتهم. إذ يهدي عبد الرحمن منيف روايته: "مدن الملح، التيه" (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط: 4، 1992):

«إلى علي منيف..

الذي رحل قبل الأوان».

ولقد لفت انتباهنا إهداء واسيني الأعرج في روايته: "ذاكرة الماء" (منشورات الجمل، ط: 1، 1997)، حيث جمع فيه كلاً من: الأم والوطن والأبناء والأصدقاء، وهذا نصه:

«ذاكرة الألم والشوق، أمي.

وطن الخوف والرماد، بلادي.

طفولة الضباب، ريما وباسم.

صديقة المنافي والنور، زينب.

لاشيء في هذا الأفق، سوى الكتابة.

وتوسد رماد هذا الوطن البعيد».

2 - إهداءات فيما بين الأدباء

يستهدف هذا النوع من الإهداء فئة من الكتاب أو الروائيين أو الشعراء يعترف لهم الكاتب بالفضل عليه، ويحاول أن يرد بعض جميلهم من خلال فعل رمزي ومعنوي دال: هو الإهداء. وبذلك يتحول الإهداء إلى رسالة شكر موجهة من هذا الكاتب نحو ذاك، فيها الكثير من ملامح الاعتراف والامتنان.

ويهدي محمد برادة باكورة أعماله الروائية: "لعبة النسيان" (دار الأمان، الرباط، 1987) إلى زوجته، ثم إلى ثلة من الأدباء الذين يتقاسمون معه الهواجس الإبداعية نفسها، حيث جاء الإهداء على الشكل التالي:

«إلى ليلى

عن زمن يمتلكنا أكثر مما نمتلكه

إلى الخمليشي، الهرادي، الخوري، بوزفور».

تأسيساً على ما سبق، وجب النظر إلى الإهداء من زاوية تواصلية خاصة، وذلك عبر الاستعانة بمعطيات نظرية التواصل التي ترى أن هناك أربعة عناصر ثابتة ينهض عليها فعل الإهداء (باعتباره ممارسة تواصلية): المرسل (المهدِي)، المرسل إليه (المهدَى إليه)، الصياغة التعبيرية (الشكل التعبيري)، الأثر المقصود على المهدَى إليه.

هكذا نرى أن هذا النوع من الإهداءات (الخاصة) لا بد أن يصدر من مرسل نحو مستقبل، عبر قنوات تواصلية تتخذ أشكالاً مختلفة في ارتباطها بالمجالين الزماني والمكاني، وحتى النفسي. وإن كان هذا الإهداء يصدر من هذه الصفحة البيضاء، فإنه لا بد أن ينتظم في قنوات تواصلية ذات مقامات تداولية خاصة، يتحقق من خلالها التواصل المرغوب فيه بين المرسل / الكاتب والمرسل إليه / المهدى إليه، وهذا ما يجعل من أي إهداء إلا ويمر بمرحلتين أساسيتين:

- مرحلة البث: يعمد المرسل / الكاتب خلالها إلى إرسال رسالته / خطاب الإهداء عن طريق عملية الترميز (الكتابة الخطية)، وذلك بالاستناد على متغيرات زمانية ومكانية، ذاتية وموضوعية...

- مرحلة الاستقبال: وهنا يحاول المستقبل - المهدى إليه فك الرموز التي ينطوي عليها نص الإهداء، ويعمل على فهمها والتقاط الإشارات الدالة (القريبة أو البعيدة)، وبالاستناد أيضاً على متغيرات زمانية ومكانية، ذاتية وموضوعية مشتركة بين الطرفين.

فعندما نفكر في الإهداء الخاص، بوصفه لحظة تواصلية خاصة؛ فإننا نتجه إلى التفكير في الأطراف التي تتواصل فيما بينها، وتتوزع على الشكل الآتي:

أ- يهدي الكاتب مؤلَّفه إلى المهدى إليه.

ب- يقصد إقامة تواصل لساني رمزي له علاقة بالمهدى إليه، أو يريد أن يذكر، ويستعيد أجواء ما مع المهدى إليه.

ج- ومن ثم يحدث التواصل المقصود لدى المهدى إليه.

ومن أجل تحقق فعال لهذه العملية التواصلية، كان لا بد أن يكون بين المرسل والمستقبل حدّ أدنى من المعارف المشتركة، تثري عملية التواصل هذه، وتجعل المرسل ـ الكاتب يقبل على ترميز إهدائه، كما يتمكن المستقبل ـ المهدى إليه من فك هذه الرموز.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن المستقبل، وهو يفك رموز أي إهداء، يعمد في الآن نفسه إلى عملية «التغذية الراجعة» «Feed back» التي تسعفه بالقدرة على فهم رموز الإهداء، وفق ما تختزنه ذاكرته من معلومات وخلفيات سابقة، وتجارب مشتركة من نوع ما.

إن الباحث في هذا المجال لا يرى أن للمؤلف أو القارئ حرية مطلقة في صنع المعنى، وإنما تمر صناعة هذا المعنى عبر الشفرات التي هي شرط التجربة الاتصالية، وذلك لا يتيسر إلا بوضع حدود للرسائل التي يمكن أن يتبادلاها. والعمل الأدبي حينئذ ليس مجرد مجموعة من الألفاظ، «وإنما شبكة من الشفرات التي تجعل العلامة الموجودة على الصفحة تقرأ كنص خاص»[12].

فالأداء الإهدائي هو في جوهره فاعلية اجتماعية، تستمد مقوماتها، أساساً، من بنية التفاعل الاجتماعي بين الأفراد والجماعات: إنها

12- السيد إبراهيم: "نظرية الرواية"، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص: 97.

نتاج مشترك بين طرفين أو أكثر. ولعل التغذية الراجعة بين المهدى إليه والمؤلف، قد تكون حاسمة بالنسبة لتنظيم هذا الأداء التعبيري الخاص، وإعطائه المدى والزخم المطلوبين.

من هنا يمكن اعتبار فعل صياغة الإهداء بمثابة ممارسة تلفظية، تستهدف بلورة خطاب ممكن بين طرفي الإهداء، في نطاق موقف تواصلي ما. وليس ثمة معان اجتماعية ودلالية ممكنة لمثل هذا الخطاب، بدون التحديد المسبق للإمكانات التعبيرية الثاوية في سطور الإهداء، والقائمة داخل هذا السياق. حتى أن استعمال الضمير وفقاً لمقاييس معينة من قبل الكاتب في مخاطبة المهدى إليه يتفق ـ بشكل دقيق ـ مع ما يتوقعه المرء حسب معطيات قبلية.

ويمكن تحديد وضعية هذا الخطاب الإهدائي بكونه: «مجموع الظروف التي يحدث بداخلها «فعل العملية التلفظية» «Un acte d'énonciation» (= سواء أكان شفوياً أم مكتوباً)»[13]. فما وضعية الخطاب الإهدائي سوى ذلك المحيط الاجتماعي الذي يجد الفعل الإهدائي موقعه فيه، والصورة التي يكوّنها المتخاطبون بعضهم عن بعض، والأحداث التي سبقت الفعل التلفظي وطبيعة العلاقات بين المتخاطبين. فالخطاب الإهدائي الخاص، يجب أن ينظر إليه من هذا المنظور، أي بوصفه تعبيراً عن وقائع مبنية على علاقات اجتماعية ونفسية معينة. إذ لا ينبغي طمس الجانب الشخصي

13- Oswald Ducrot / Tzvetan Todorov: "Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage", Ed. Seuil, 1972, p : 417.

المباشر في عملية الإهداء، وهذا الجانب كفيل بتقديم توضيحات أكثر ثراء وغنى للبعد / الأبعاد الشخصي في فعل الإهداء.

هكذا، ينفتح الميثاق المؤطر للإهداء الخاص على تحققات موازية، تأخذ بالاعتبار السياق التداولي للنصوص، بما أنه ميثاق يؤكد أهمية هذه العتبة في تحديد بعض الدلالات ومكوناتها النصية"[14].

نستخلص مما سبق، أن الكاتب ـ المهدي يتقصد مهدى إليهم في هذا النوع من الإهداء، وهم في الغالب معدودون على رؤوس أصابع اليد الواحدة. ويقتضي افتراض وجود علاقة خاصة، تجعل منهم مستهدفين بالدرجة الأولى، بحكم العشرة والألفة وأنواع القرابات التي تبرر انتخاب كاتب ما لمهدى إليه بصفة خاصة.

الصنف الثاني: الإهداء العام (الأبعاد والمحتويات)

يقابل الإهداء الخاص «Dédicace privé» الإهداء العام «Dédicace publique» الذي يحيل على جمهور عام[15]. هذا الإهداء عادة ما يستهدف جماعة، أو حيزاً مكانياً، أو ظرفاً زمنياً، أو شيئاً معيناً...

يحس الروائي في قرارة نفسه ضرورة إشراك وتوريط المهدى إليه في بعض تبعات ما سيصدر، فالإهداء هو استغلال مساحة بيضاء من

---

14 ـ عبد الفتاح الحجمري: "عتبات النص، البنية والدلالة". منشورات الرابطة، الدار البيضاء (1996)، ص: 27 ـ 28.

15 ـ Gérard Genette: " Seuils", Op. Cit. , P : 123.

النص، وفي نفس الوقت استغلال للعنصر الحميم بين أكثر من طرف، وكلها عناصر أساسية يراهن الروائي على حضورها واستحضارها.

يمكن تحديد بعض ملامح المهدى إليه من خلال العلاقات التي تربطه بالروائي، ونجملها في العلاقات التالية:

1 ـ إهداءات ذات طابع سياسي

أ ـ إهداءات موسومة بالحماسة الوطنية:

تعتبر هذه الإهداءات ترجمان المرحلة بطريقة غير مباشرة، والقناة الإضافية لتأكيد الهوية والانتماء. فقد كانت غالبية الروايات العربية، إبان مرحلة التأسيس، مترعة بأفكار نهضوية تنويرية. كما شاعت أصداء هذه الأفكار في كل مفاصل العالم الروائي بما فيها الإهداء. فقد عمد محمد حسين هيكل في روايته: "زينب" (الطبعة السادسة، 1967) إلى إهداء عمله هذا إلى بلده مصر:

«إلى مصر..

إلى هذه الطبيعة الهادئة المتشابهة واللذيذة ... إلى هؤلاء الذين أحببت وأحب... إلى بلاد بها ولها عشت، وأموت. إلى مهبط وحي الشعر والحكمة أول الأزل ...

إليك يا مصر، ولأختي أهدي هذه الرواية. من أجلك كتبتها وكانت عزائي عن الألم...».

ويكشف هيكل في هذا الإهداء عن تعلق شديد بوطنه، ورغبته العارمة في أن يُصلح حال هذا البلد، وأن يتخلص من ربقة الاستعمار. هذا الطموح كان المنبع الأول الذي استمد منه هيكل دوافعه لتأليف الرواية، كما هو وارد في الخطاب التقديمي.

ولقد توطدت صلة رواد الرواية العربية بزعماء الإصلاح الديني والاجتماعي، وذلك ما نستشفه من إهداء المويلحي في: "حديث عيسى بن هشام" إلى جمال الدين الأفغاني ثم إلى الشيخ الشنقيطي، وأخيراً إلى الشاعر البارودي الذي تمثلت فيه حركة إحياء التراث العربي الشعري في بدايتها.

يذكرنا عبد المحسن طه بدر، في هذا السياق، بالتحول النوعي الذي طرأ على الخطاب الإهدائي. فقد أهدى عيسى عبيد مجموعته القصصية الأولى: "إحسان هانم" (1964) إلى سعد زغلول. وكان متفائلا، وله آمال عظيمة في الاستقلال السياسي، ولكنه في: "ثريا" غير اتجاهه وفقد أمله، «وبدلاً من أن يهدي مجموعته إلى الأم الكبيرة «مصر» وزعيمها سعد زغلول، أهدى المجموعة إلى أمه، وشكا من طغيان السياسة على الأدب، وتنبأ بكارثة إن لم تتغير هذه الأحوال...»[16].

إن القارئ، في هذه الحالة، شديد التعاطف مع القضايا التي يبثها الكاتب في إهدائه بصيغة حماسية وخطابية، يتم من خلالها

16_ عبد المحسن طه بدر: "تطور الرواية العربية الحديثة"، دار المعارف، مصر، ط: 2، 1968، ص ص: 217 ـ 218.

تأجيج عواطف القراء واستثارتهم من أجل القضية إياها[17]. وهذا ما يضمن للكاتب توسيع مساحة القراءة، وتوريط أكبر عدد ممكن من القراء في عملية الدفاع عن الكتاب، وضمان ترويجه وتيسير انتشاره، بما يمكن هذه الأفكار من الشيوع والإشعاع.

ب ـ إهداءات موسومة بالمرارة وخيبة الأمل:

ما تنبأ به السابقون وتوقعوه من نتيجة فساد رجال السياسية في تدبير شؤون بلادهم (ونعني بذلك نموذج إهداء عيسى عبيد المثبت أعلاه) هو ما سيحصل بعد أن نالت هذه البلدان استقلالها. فجاء الإهداء عاكساً لمرارة المواطن العربي ومعه الروائي، بعد أن خاب أمله ورجاؤه في فترة ما بعد الاستقلال، وبعدما كان انشغاله منصباً على قضايا استقلال الوطن انتقل بعد ذلك إلى الدعوة لضرورة سيادة قيم العدل والمساواة والحرية، التي من أجلها ضحى العديد من الشرفاء.

من أبرز الأدباء الذين وظفوا فن الإهداء توظيفاً رائعاً عميد الأدب العربي: طه حسين. فقد ألح على إهداء كتبه إلى من يكتب عنهم

17 ـ اعتبرت بعض الإهداءات، كذلك، صدى للصراع العربي الإسرائيلي الذي تعبأت من أجله أقلام المشارقة والمغاربة على حد سواء، وانخرطت في معمعته بما ملكت من وسائل الدعم المعنوية على الأقل. في هذا السياق المحموم، أهدت الروائية خناثة بنونة روايتها: "النار والاختيار" إلى الغد المشرق بقيادة «فتح» في صراعها المستميت ضد العدو: «إلى الغد: فتح... وإليك». فالكاتب في هذه العينة من الإهداءات يعمم خطاب الإهداء، موسعاً بذلك مساحة القراءة وعدد القراء الذين يتقاسمون معه ذات الهواجس الوطنية والقومية والسياسية.

باعتبارهم جزءاً من الكتابة. هكذا جاء إهداؤه في: "المعذبون في الأرض"(دار العلم للملايين، ط 16، 1986) : «إلى الذين يحرقهم الشوق إلى العدل، وإلى الذين يؤرقهم الشوق إلى العدل، إلى أولئك وهؤلاء أسوق هذا الحديث».

على نمط إهداء طه حسين، كانت معظم الإهداءات تتجه إلى القضايا الكبرى التي تخيم بظلالها القاتمة على سواد الشعب. وظلت الإهداءات هكذا لفترة طويلة، حيث طفق خليل إبراهيم حسونة في روايته: "الأشياء" (دار كنعان للدراسات والنشر، ط:1، 1992) إلى تضمين إهدائه نفس الهاجس القديم ـ الجديد:

«إلى كل من يقف ضد القهر والظلم، والجوع..

إلى كل من يعمل من أجل الحرية وآدمية الإنسان..

وإليها... حيثما كانت».

وهو مرمى إهداء يوسف شرورو نفسه في روايته: "زمن الثعابين" (دار الآداب، بيروت، ط:2، 1988):

«إلى أصحاب العيون المقهورة في وطننا العربي الكبير، الذين حملوا الرفض الغاضب إلى ساحات القتال، فسقطوا شهداء أو عادوا أبطالاً.

إلى الشهداء السابقين واللاحقين من أبناء أمتي.

إلى الذين يحاربون بالبندقية أو بالكلمة. إلى الذين ولدوا وهم يعرفون أن العالم كله ضدهم .

فالملحمة مستمرة. والراية ستبقى مُشْرَعة».

عندما وقعت هزيمة يونيه / حزيران (1967)، كان من إفرازاتها المريرة ـ على مستوى محفل الإهداء ـ ظهور نوع جديد من الإهداءات، خيّم عليه الملمح المأساوي. في هذا الظرف بالذات، جاء إهداء عبد الرحمن منيف: "حين تركنا الجسر" (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1990 ط: 5) كالتالي:

«إلى عاصم خليفة، أحمد مدنية، وحمزة برقاوي ذكرى خيبات كثيرة مضت... وأخرى على الطريق... ستأتي».

هكذا برزت في الرواية العربية تيارات أدبية، تميزت بالنبش في ذاكرة الإنسان العربي المهزوم، ومنها نحتت شخصياتها الروائية. فجاء إهداء منيف محملاً بنفس سوداوي يعكس الآفاق المسدودة لهذه الشخصية الرئيسية. ذلك أن هذا الإهداء يحدد صورة الشخصية في الرواية: إنها شخصية «خائب فاشل، عدمي يائس فقد الثقة بأي شيء، تنكر لكل القيم التي آمن بها سابقا، وأعلن أنه الآن لا يدين لأي سلطان مهما يكن، لكنه ظل يدين في سلوكه وفي لغته وتفكيره للخيبة وللعبث، يحاول أن يفعل، أن يرى، ولكنه محاصر بالعدمية التي تنتقل عدواها إلى غيره، وليس أمامه إلا كلبه وردان، فهذا هو صوته الذي يجسد خيبته، فلا يجد أمامه إلا السباب المجاني»[18].

ينبغي التذكير بأن التغييرات الحاسمة في النماذج المعرفية لا تتحقق إلا بفعل وجود إبدالات تاريخية عامة، يتولد عن تفاعلاتها

---

18 – إبراهيم الصافين: "جماليات التلقي في الرواية العربية"، مجلة: "فصول"، المجلد السادس عشر، العدد الثالث، شتاء 1997، ص: 102.

في الزمن والمكان سلسلة من التصدعات، قد يمتد أثرها التدريجي إلى مجمل البنى الثقافية - الرمزية، فضلاً عن البنى المادية المعيشية التي يلحقها التغيير بسرعة. فهذه الإهداءات تكشف، تحديداً، عن معاناة الإنسان تجاه مجموعة من التحولات الصادمة، سبق لأفضية عربية أن خبرتها في عقود سالفة، فانتصبت الذات بصفتها إبدالا موازيا لإبدالات الوطن...

ج - إهداءات ذات طابع فكري:

أحدث التجاوز التدريجي لموضوعات الإهداء المأثورة في تاريخ الرواية العربية نقلة نوعية في أفق استقبال القارئ، الذي تعود أن يتوقف أمام عينة من الإهداءات المكرورة. فقد غدا القارئ حينها مدركاً للتطور الملموس في محفل الإهداء، لا بخصوص الصياغة التعبيرية وحسب، بل كذلك في دلالة الإهداء وأبعاده الظاهر منها والمستور.

أصبح الروائيون يتفننون في الصياغة التعبيرية، تفننهم في شحن هذه الصياغات بدلالات فنية وثقافية تشي بالحساسية الفنية والفكرية التي ينطلقون منها. فالإهداء شكل من أشكال تحقق مفهوم الكتابة لدى الروائي، وعتبة إضافية من عتبات توجيه القارئ إلى نوعية النّزوع الأدبي والفني، ولم لا الفلسفي للكاتب، كما هو الشأن مع محمد عزيز الحبابي في روايته: "جيل الظمأ" (1982): «إلى أجيال العالم الثالث الظامئة إلى الحب والحرية، في صراعها من أجل أنسنة جديدة للعالم». خلال هذا الإهداء، يلتقط القارئ العارف بالتصور الفلسفي

لعزيز الحبابي فكرة «الأنسنة»، التي تشكل محور أطروحته الفلسفية والفكرية...

2 - إهداءات خارجة عن المألوف

إذا كان الروائي قد عوّد قارئه على عينة من الإهداءات التي تبئر موضوعها على الأشخاص أو الرموز التاريخية أكانت معينة أم غُفْلَةً، فإن هذه العينة من الإهداءات سيلحقها الكثير من التغيير. وهنا ظهرت في الأفق بوادر تطور في هذا الفن (الإهداء)، إذ بات الابتعاد عن تلك المواضيع المطروقة بكثرة، ملحوظاً، وأصبح الإهداء أكثر إثارة وإدهاشاً. نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر الإهداءات الموالية:

2 - 1 - الثناء على خصال القارئ المفترض

من المعروف أن يوسف السباعي كان من بين الأدباء الذين حرصوا على ضرورة استحضار الإهداء بكثرة. فقد أهدى غالبية رواياته إلى أدباء أصدقاء بعينهم. لكننا نراه في هذه المرة يختار قراءه المفترضين غير المحددين، وهم قراؤه المجهولون الذين يعتبرهم الرأسمال البشري الثمين ليعيد لهم الاعتبار، ويلتفت إلى دورهم الخفي في صيرورة إبداعاته الروائية. يقول في إهداء روايته: "فديتك يا ليلى" (بيروت، ب.ت):

«إلى العزيز الذي لم أهد له بعد كتاباً وهو أحق الأعزاء بالإهداء.

إلى قارئتي المجهولة؛

وقارئي المجهول:

إلى صديق الروح الذي أوثقت الكتب عرى المحبة بيننا

دون أن يرى أحدنا الآخر.

رمز صداقة روحية خالصة».

2ـ2ـ إهداءات في ذم خصال المهدى إليه

كما رأينا من قبل، فإن يوسف السباعي يعتبر من الروائيين القلائل الذين أعطوا أهمية استثنائية لمحفل الإهداء، سواء على صعيد الكم أو النوع. ففي: "سمار الليالي" (دار مصر للطباعة، ب.ت) يذم خصال المهدى إليه (المجهول الهوية)، وينتقص من شأوه. يقول في هذا المضمار:

« إلى ابن آدم.. التافه.

إلى شر من استعمل ذهنه

إلى من ضيع عمره بين حرب.. وانتصار».

إن صيغة مسألة الإهداء المبني للمجهول، الذي يتلافى فيه المهدي تعيين الأسماء، من الظواهر الفنية التي تثير انتباه القارئ، والتي قد تدعوه للقلق ولم لا الغضب، وذلك حينما يمعن الكاتب في إهدائه بصيغة المبني للمجهول، بوصف مثالب أو مناقب الشخصية النكرة للمهدى إليه، كما لو أن الكاتب يتعمد أن يدير ظهره للقارئ ولا يشركه في همومه وهواجسه، فتظل مواصفات الموصوف في حكم المجهول. إذ المطلوب من القارئ، في هذه الحالة، أن يكمّل من

خياله وذاكرته ورصيده المعرفي صورة هذه الشخصية / الشخصيات النكرة أو الموصوفة جزئياً. وإذا ما أفلح في إتمام ملامح هذا البورتريه المجهول الهوية ـ بتدارك عناصر النقص الحاصل في الصورة الجزئيةـ فإنه يكون، لحظتئذ، قد تفاعل تفاعلاً منتجاً مع العمل الأدبي، وتحاور معه حواراً خصيباً، وأعاد تشكيل وإتمام البياضات السيميائية التي قد لا يفصح عنها الإهداء بكاملها.

2ـ3ـ إهداء ساخر

يمكن اعتبار الخطاب الإهدائي الساخر استفزازاً جديداً للبعد التداولي، واستدراجاً مبيتاً لولوج القارئ إلى عالم النص. ففي: "هاته عاليا.. هات النفير على آخره (سيرة الصبا)" (دار التنوير للطباعة والنشر، 1982،) يحتفي سليم بركات بالكائنات الحية التي ترافق حياة الطفولة المتمردة والشقية، احتفاء حاراً، دفعه إلى إهداء هذا العمل إليها: «لديكِ بيت «رمُو»، ولبغل «زيري» ندبج كلمة الإنشاء...».

فكما هو معروف فإن المهدى إليه، عادة ما تربطه مع المُهْدي أكثر من علاقة حميمة، تجعل الكاتب ينتخبه من دون الآخرين، ليكتسب هذه المكانة الشرفية. إلا أنه في حالة سليم بركات، فإنه لا يتورع عن إهداء كتابه هذا إلى كل ما يشكل المحيط الطبيعي المؤّار الذي رافق طفولته ولازمها، من كائنات حيوانية أليفة وغيرها، على الخصوص الديك والبغل. وقد رأينا أن الإهداء إلى غير البشر،

يدخل في نطاق الإهداء الساخر، والمنزاح عن بقية الإهداءات التي تستهدف الكائن البشري.

أما صلاح عبد السيد في: "اصح يا نايم" (الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994) يهدي روايته هذه «إلى الناس والحمير والكلاب في قريتي...».

2-4- إهداء إلى رواية

لن نفاجأ إذا ما وجدنا إهداء ما لغير كائن حي (إنسان، حيوان...) فقد أهدى محمد ملص عمله السردي: "المنام (مفكرة فيلم)" [19] (دار الآداب، بيروت، ط:1، 1991) إلى إحدى روايات إلياس خوري: «إلى رواية "الوجوه البيضاء"».

2-5- إهداء إلى شارع أو عنوان سكني:

على الرغم من أن الإهداء الذي يركز على تيمة المكان كان من الإهداءات الشائعة حتى يومنا هذا، إلا أن الطريف في الأمر، هو أن يتوجه الروائي بإهدائه إلى أحد الشوارع. إذ يهدي عبد الفتاح رزق روايته: "اسكندرية 47" (1984)

«إلى شارع «الشهداء» الإسكندرية.. شارع « أفيروف» سابقاً».

19- هذا المؤلف الأدبي هو عبارة عن نصوص سردية، هي في الأصل عبارة عن فيلم تسجيلي وثائقي.

فيما اختار روائي آخر، وهو خليل الرز في: "يوم آخر" (دار الحوار للنشر والتوزيع، ط:1، 1995) إهداء روايته

«إلى الشقة 45، المبنى 79، في شارع فافيلوف بموسكو، بكل اضطراباتها المؤلة، والممتعة».

نخلص من هذا كله، إلى أن الإهداء كان صدى لما يعجُّ به الواقع الخارجي، ولما يعتمل في خلد الكاتب - المهدي. ففي فترات ما قبل الاستقلال كان الارتباط وثيقاً ما بين الإهداء وقضايا التحرر الوطني، وهنا دخل الإهداء، في سياق انخراط المبدع آنئذ، في معركة التحرير الوطني، فكان الموضوع الذي تصدر الإهداءات هو الوطن، رمز السيادة والكرامة والحرية. وبعد الاستقلال، صار هناك تعالق وثيق بين الإهداء والقضايا السياسية التي عرفتها المجتمعات العربية الخارجة من براثن الاستعمار، حيث كان الروائي يتطلع إلى مجتمع مثالي، يسوده التقدم والعدل، لكن أحلامه خابت وتعمق شعوره بالحسرة على واقع الأمة، فكانت الإهداءات صدى لهذه التصورات المحبطة والأحلام المجهضة.

لكن في المراحل الأخيرة، لم يعد الإهداء مرتبطاً آلياً بالقضايا الكبرى كما جرت العادة من قبل، لأن الروائي الحداثي وعى أنه ليس من الضروري أن يكون العمل الروائي، ومعه محفل الإهداء، مجرد صدى بئيس لما هو سياسي مرحلي، وذلك حينما كان المبدع يغرق في الإشادة بإنجازات الساسة، وإكالة المديح العفوي للوطن المجيد.

فالمرحلة الراهنة - بانكساراتها وهزائمها - باتت في حاجة ماسة إلى الإهداءات المنفلتة عن الجاهز والنمطي، إهداءات تنتقد الواقع والأوضاع المزرية بطريقتها الخاصة وبأسلوبها المتميز، إهداءات مصوغة صياغات ساخرة، رمزية، مجازية، ومفارقة للواقع، لا تسقط في متاهات إعادة استنساخ لحظات الخطاب السياسي الفجة، ولا اجترار نفس التيمات المألوفة والمكرورة. وذلك كله من أجل تفعيل محفل الإهداء، وتحديث مضامينه في إطار تثوير باقي مكونات الخطاب الروائي.

إن الإهداء، من خلال ما سبق، لا يخلو من دلالة ماكرة، قد تؤشر على انبثاق حساسية جديدة في الكتابة، كما أنه لا يخلو من غاية استقطابية، مستدرجاً القارئ للقراءة، جاعلاً منه حكَماً له سلطته في تقدير مضمون الرواية.

الصنف الثالث: الإهداء الذاتي (رهانات الأنا النرجسية)

ينبغي التنبيه، في هذا المضمار، إلى أن عوامل الإبدال الثقافي طاولت حتى نواحي الإهداء الذي أزاح - ولو مؤقتاً - جانباً مفهوم الوطن (المثال)، وشخصية رجل السياسة (النموذج) لتحل محله تغييرات موازية، بعد تراجع المد الإيديولوجي، وسلسلة الهزائم المتوالية التي لحقت المجتمعات العربية على جميع الأصعدة. هذا ما دفع الروائيين إلى إعادة النظر في طبيعة الإهداء شكلاً ومضموناً.

وإذا كانت ذات المؤلف تذوب في خضم الجماعة، فقد أضحت هذه الذات - في الإهداءات الجديدة - تنحو منحى حميمياً، إلى

الحد الذي أصبحنا معه نتحدث عن نوع خاص من أنواع الإهداء، ألا وهو: «الإهداء الذاتي» «Auto dédicace».

فهذا النوع من الإهداء نادر الورود في الرواية العربية. إذ لم يتعود القارئ أن يُضاعِف الكاتب ذاته، بدءاً من إثبات اسمه على غلاف الرواية حتى محفل الإهداء. بيد أن ذلك لا يخلو من مقصدية، تأكيداً لمبدأ شهير مفاده أن الكاتب هو أول قارئ لما يكتبه، وهذا ما يبرر أحياناً هذا النوع من الإهداء ويجعله مستساغاً. فالذات الكاتبة هي التي تستشعر حرقة الكتابة وألم المخاض، ولها الأحقية في أن تتوّج نفسها ذاتاً كاتبة، ومهدى إليها في آن واحد[20]. ويسمي جينيت هذا النوع من الإهداء بـ «الإهداء اللعبي» «Ludique»، وهو بمثابة «الصيغة الأكثر مكاشفة وصراحة»[21] في علاقة الكاتب بقارئه.

يمكن التمييز في هذا النوع من الإهداء بين نموذجين أساسيين، لهما أكثر من حضور في نطاق الإهداء الذاتي:

1 - إهداء إلى الذات في بعدها النرجسي

تعوَّد القراء على أن تنسحب الذات الكاتبة من فضاء الإهداء، وتكتفي بدور المبلغ لرسالة المرسل إليه / المهدى له. فغالباً ما كانت الذات تأخذ مسافة بينها وبين من تتحدث إليه / عنه، وكان

---

20 - يحيلنا جينيت على الإهداء الذاتي الشهير لجيمس جويس في روايته: «حياة حافلة»، حيث ورد الإهداء على الشكل التالي: «إلى روحي نفسها، أهدي أول إبداع في حياتي».

21 - Gérard Genette : " Seuils", Op. Cit. , p: 125.

حضورها مقصوراً فقط على إثبات اسمها في نهاية الإهداء. وجرياً على غير هذه العادة، نصادف في بعض المتون الروائية بإهداءات ذاتية، يهدي خلالها الروائي روايته إلى نفسه.

ولئن كان هذا النوع من الإهداء يشي ضمنياً بتضخم للأنا عند بعض الكتاب، فإن البعض الآخر يعتبر ذلك وسيلة من وسائل تخييل حالة الكاتب، لتبرير احتمال ما سيقع من تصورات متباينة ومتفاوتة، تنجلي معها أحداث بعض ملامح الأنا. ويستوقفنا إهداء يوسف السباعي في روايته: "أرض النفاق" (دار مصر للطباعة، ب.ت). يقول فيه:

«إلى خير من استحق الإهداء
إلى أحب الناس إلى نفسي
وأقربهم إلى قلبي
إلى يوسف السباعي
ولو قلت غير هذا
لكنت شيخ المنافقين
من أرض النفاق».

إن الحديث عن هوية المتكلم في هذا الإهداء لا غموض فيه. فالذات محددة وشاخصة أمام عين القارئ، تحيل على شخصية الكاتب نفسه، سواء بواسطة الضمير العائد على صاحب النص الذي وقّعه، أو بالحضور الاسمي للكاتب عبر إثبات الاسم المدني في نهاية الإهداء.

2 - إلى الذات في ازدواجيتها المقلقة

يبدو أن الكتابة الروائية النسائية لم تأل جهداً لتجاوز الموضوعات المستهلكة أثناء وضع الإهداء، بعدما استنفدت الإهداءات إلى الزوج والابن والأم والأب والوطن ما كان لها من جاذبية، تفرضها شروط تاريخية واجتماعية ونفسية. وانبرت هذه الذات الروائية تبحث في أنطولوجيا الذات وهواجس الوجود الأنثوي. وهذا ما تبرزه الروائية آمال مختار في روايتها: "نُخبُ الحياة" (دار الآداب، بيروت، ط:1، 1993): «إلى امرأة أخرى في، تلك التي تلمع أحياناً، فأحبها وأخافها».

والظاهر أن الذات الكاتبة - في هذا الإهداء - تعترف بانشطارها ولا تتنكّرُ لهذا الواقع النفسي المزق الذي يتصف بحالة انفصام الروح، بشكل يطرح وجود الذات الأنثوية في غير ائتلاف مع ذاتها، الأمر الذي يجلي عدم استقرار هذه الذات على حال. هذا الانشطار هو - في حد ذاته - اعتراف بتساكن شخصيتين داخل الشخصية الواحدة، وهو ما يتيح للقارئ فرصة التعرف - لاحقاً - على طبيعة هذا الصراع الداخلي لدى قراءته للرواية برمتها.

نخلص في السياق إلى أن الإهداء الذاتي يكرس الفرضية السالفة الذكر، حيث الكاتب هو أول قارئ للرواية، فهي أنا واقعية وأنا نصية في الآن نفسه. من هنا جاء الاحتفاء بالأنا النصية في هذين المثالين من منطلقين:

- الأنا السعيدة: ويمثل يوسف السباعي - في الإهداء السالف الذكر - نموذج الكاتب الذي يسعى إلى إبراز غبطة الذات، وأولويتها التي لا ينازعها أحد في استحقاق جلالة وشرف هذا

الإهداء / التتويج. إذ لم يخف الروائي ذلك النزوع الخفي الذي حركه في وضعه لهذا الإهداء، وهو نزوع نرجسي يجعل من الذات قطب الرحى في كتابة الرواية وتلقيها. إنه في النهاية شكل من أشكال التتويج، يوشح به الكاتب الواقعي أناه النصية، وبقدر كبير من الاعتداد بالذات التي لا يستهان بها، وكل ما عدا ذلك، فهو ـ من وجهة نظر السباعي ـ نفاق في نفاق!

– **الأنا الشقية:** وتنطلق هذه الرؤية الفنية من تصور ممزق للذات. وذلك ما يرشَحُ به الإهداء الثاني، الذي تحتفي فيه الذات الكاتبة بأناها من جهة، وتهاب من الوجه الآخر الذي يسكنها ويقض مضجعها من جهة ثانية، وهذا التمزق يعكس حالة القلق الذي يساور الذات الكاتبة (وهي حالة الأدب النسائي بصفة عامة)، في كنف مجتمع أبوي وذكوري، يتسم بالعديد من طبائع الاستبداد وتشييء المرأة، وتكريس دونيتها...

فإذا كان الإهداء العام هو رسالة يرسلها مرسل ويتلقاها مرسل إليه مفترض، فإن الإهداء إلى الذات هو رسالة من الذات وإليها. وهو كما يوحي بذلك اسمها استبطان وتسجيل لأحداث ومشاعر وذكريات وخواطر وانفعالات حادة.

ويحمل الإهداء الذاتي في طياته ضربين من الازدواج: تراكب غرض ظاهر مع غرض باطن. وما يجب التركيز عليه هو الغوص في غرضه الباطن الذي يستهدف أساساً التبرير والشهادة والاعتراف، وذلك كله في سياق تصوير ذلك الصراع الذاتي (الفكري والاجتماعي والأخلاقي) في حدوده الدنيا.

إن هذا النوع من الإهداء يروم من خلاله الروائي المساهمة في تخفيف توتره، ويكسبه ذلك جرأة على التعبير والتصوير، ليتحول معها هذا الإهداء إلى فضاء لانبجاس لحظات الأنا الذاتي، وتأملاتها حول نفسها، وليصير جملة تداعيات نفسية مستمدة من وحي العمل المكتوب ذاته، كما قد يضمنها الروائي مسوغات الكتابة الروائية ذاتها أو النشر.

الوظائف الخاصة للإهداء

يتعدى نص الإهداء ذاته باعتباره إهداء (من فلان إلى فلان)، ليضطلع بمجموعة من الوظائف والغايات (الصريحة أو الضمنية) التي تستشف سواء من خلال سياق الكلام، أو من طبيعة العلاقات التي تربط بين المهدي والمهدى إليه.

من خلال النماذج السالفة الذكر، نَخلُص إلى أن أهم وظائف الإهداء، هي على التوالي:

– غاية أخلاقية ـ تربوية: وتتجلى في الإهداءات الخاصة التي تستهدف ذوي القربى، ومن لهم حظوة خاصة لدى الكاتب.

– غاية إيديولوجية: تضمين الإهداء حالة الغليان الاجتماعي والمد السياسي، أو حالة الانكسارات التي عاشها ويعيشها الكاتب، وخيبة أمله في الحلم بمجتمع عادل، حر وديمقراطي بعد مراحل ما بعد الاستقلال.

- غاية البوح والمكاشفة: إذ تتمكن الذات من التنفيس عمّا يجيش في صدرها من تناقضات ذاتية، يرتئي الروائي تكثيف مضمونها في خطاب الإهداءات الذاتية على وجه الخصوص.

- غاية جمالية: وتعكس لنا تراوح الحساسية الأدبية بين التقليدية والجديدة، انطلاقاً من الصوغ اللغوي والرؤيا الشاعرية، وطبيعة إيراد التيمات المعبر عنها في هذه الإهداءات.

نخلص إلى أن محفل الإهداء صار فناً قائم الذات من منظور الروائي الحداثي، وهاجساً جديداً يكرهه على التفكير في صياغته على نحو من الأنحاء. إذ لم يعد الروائي مكتفياً بالإهداء المباشر الحافي والخالي من عناصر الإثارة والجذب، بل صار وجهة نظر في الحياة، وموقفاً سياسياً، ونزوعاً فنياً وفكرياً، ولمَ لا مقتطفاً مصغَّراً من خطاب سير ذاتي. إذ يتم تصريف كل هذا الزخم من الأفكار والهواجس والتطلعات في مساحة محدودة، ووفق غايات محددة لا تغيب عن خلد الروائي، وهو بصدد وضع إهدائه هذا.

ثالثاً: قضايا إهداء النسخة

يميز الباحثون بين فعل إهداء العمل الأدبي «Dédier»، وهو الإهداء الذي يكون مرتبطاً بخروج الكتاب من المطبعة، وبين فعل إهداء النسخة «Dédicacer»، وذلك بكتابة الروائي لعبارة رقيقة إلى المهدى إليه بخط يده[22]، وفي سياقات تداولية معينة.

---

22 – Ibid. , p :123.

والظاهر هو أن إهداء النسخة يُتوخى من خلاله، بطريقة غير مباشرة، تحييد حروف الطباعة ومخاطبة القارئ مباشرة بدون وسيط تقني، مادام الكاتب يستحيل إلى «شخصية من لحم ودم» مع الخط الشخصي، لا مجرد «كائن من ورق»، يغدو خلالها هذا المؤلِّف شاخصاً أمام القارئ لا بتوقيعه فحسب، بل بمزاجه أيضاً، عكس الحروف المطبوعة التي تلغي الكاتب، وتجعل القارئ يتعامل مع رموز مجردة.

إن العبارات المكتوبة بخط اليد فيها شيء من روح صاحبها الحميمة، أما العبارات المطبوعة ففيها شيء من روح الآلة الصماء. وفي هذه الحالة يصبح انتباه القارئ مشدوداً إلى تفاصيل صغيرة تثير انتباهه في هذا التوقيع من طبيعة الخط الشخصي، بما هو جملة من الانحناءات والتقويسات والتدويرات التي تنبع من خصوصية الخط الشخصي تبعاً لأشكال الحروف، الأمر الذي يحفز القارئ ويحيله إلى ذات منخرطة في إعادة كتابة النص بعينيه (أولاً) ثم بوجدانه (ثانياً).

ولقد جرت العادة أن يفكر الكاتب فور انتهائه من طباعة أي كتاب في تخصيص كمية - تقل أو تكثر - من نسخه، في إطار التقاليد والأعراف الخاصة بالنشر، ليقدمها كهدايا إلى أصدقائه من الكتاب والأدباء والنقاد ومسؤولي الصفحات والأقسام الثقافية في الجرائد والمجلات.

هكذا نجد أنفسنا أمام عدد لا يستهان به من الإهداءات المتعددة للرواية الواحدة، حيث يتغير التعبير، ومضمون الكتابة بتغير المهدى إليهم، وطبيعة العلاقة التي تجمعه بالكاتب. ومع شيوع

هذه الظاهرة الثقافية، أصبح لكُتُب الإهداءات جناح خاص في مكتبة أي أديب أو كاتب أو قارئ. إذ تغدو لنُسخ الإهداء مكانة متميزة، كما تحوز قصب السبق في القراءة، وكذلك في الحرص والتقدير. ذلك أن مُقْتَني هذه الكتب، «يحرص عليها، ويصر على عدم التفريط فيها، لأنها غير قابلة للتعويض، وهذا ما يؤدي بالطبع إلى امتناعه عن إعارتها»[23].

هذه الإهداءات الموقعة، عادة ما تكون حاملة للمعلومات التي لها أكثر من صلة بالمعطيات السيرذاتية، وبالتاريخ الأدبي، وبما هو مجتمعي عامة. كما قد يصبح توقيع النسخة بمثابة وثيقة تشهد على علاقة ما بين طرفين أو أكثر، هذه الوثيقة قادرة على أن تكون مصدر إخبار لأصحاب السيرة والمؤرخين وعلماء اجتماع الأدب.

وما يميز إهداء النسخة عن غيره من عتبات الكتابة أنه يشكل إضافة تتحدد بمجموعة من الرموز المادية والنصية، نذكر منها على سبيل المثال:

1- اعتباره إضافة «Ajout»: ويتم إثبات التوقيع في نسخة واحدة من العمل المطبوع في غالب الأحوال، كما قد يكون مرقوناً كذلك في قليل من الحالات.

23- إبراهيم يوسف: "تواقيع للبيع"، مجلة: "الناقد"، العدد الخامس والسبعون، سبتمبر 1994، ص: 49.

2- اعتماد التوقيع الخطي «Autographe» في النسخة[24]، فالعلامة المعتادة في إهداء النسخة هي بطبيعة الحال التوقيع[25]. ويمكن أن يتم التوقيع باسم الكاتب العائلي لوحده أو الشخصي أو بالحروف الأولية من الاسم.

3- غالباً ما يتسم صوغ توقيع النسخة بالقصر، إذ يمكن أن يختزل التوقيع إلى بعض الكلمات، ولكن لا يتعدى الصفحة الواحدة إلا في قليل من الحالات.

4- ضرورة حضور الكاتب، حضوراً مادياً ونصياً في لحظات توقيع إهداء فيما بات يعرف بـ «حفل الإصدار» «Cérémonie de lancement».

كما يحضر تقديم السياق في إهداء النسخة، وهو مسألة اختيارية أيضاً، من خلال التذكير بالزمن والمكان والنسخة نفسها، ولا يقتضي هذا الأمر بالضرورة تعيين تاريخ ومكان فعل الإهداء هذا. ويمكن أن يختزل في الألفاظ التالية: هنا (تعيين اسم المكان)، غداً (تعيين الزمن)...[26]. فالمهدى إليه يجب أن يكون إنساناً واقعياً وحياً. وهنا يتميز إهداء النسخة عن إهداء العمل، فإهداء العمل

24- ذلك أن التوقيع، بالنسبة لكل هاو للفن، «هو الدليل المرئي والقاطع على أصل وأصالة العمل الفني المرسوم».

- Charles Sala : "La signature à la lettre et au figuré" , in. "Poétique", N°69, 1987, p : 119.

25- Jean-Benoit Puech, Jacky Couratier: "Dédicaces exemplaires", in. "Poétique", N°69, 1987, p: 63.

26 – Ibid.,., p : 71.

يمكن أن يستهدف الموتى (وسبق أن رأينا نموذجاً له عند عبد الرحمن منيف) أو شخصيات متخيلة أو مفترضة (القارئ المفترض)...

أما الحرف الذي يتصدر جملة الإهداء، فعادة ما يكون هو حرف الجر «إلى». وهذا ما يحيل، بطريقة غير مباشرة، على حضور صفة الهدية «Don» (= منح النسخة إلى الآخر بالمجان). إنه بمثابة هدية الإصدار «Offre de lancement»، بالإضافة إلى ما يتضمنه هذا الحرف من طقوس احترام الآخر وتقديره.

وعادة ما تحرص بعض المكتبات والمؤسسات الثقافية على تنظيم لقاءات مع الكاتب. ويكون اللقاء بمثابة حفل توقيع الكتاب، يتحاور فيه الجمهور مع الكاتب للظفر بتوقيعه عند نهاية الحفل. وفي هذه الحالة لن نكون أمام نسخة بدون مقابل مادي، كما يصبح هذا التوقيع حجة للبيع وتسويق الكتاب[27]. وأحياناً لا نستطيع التعرف على المهدى إليهم، وذلك في حالة استعمال الكاتب لصيغ نحوية وضمائر شخصية مجهولة الهوية، ومثال ذلك: «إليك...»، لكن استحضار هذا المرسل إليه (المهدى إليه) ضروري حتى، ولو كان في صيغة غُفْلَة.

27 – Ibid., p : 67.

1. أنواع إهداء النسخة

إن تَعَدُّد إهداءات النسخة يعود إلى تعدد المستهدفين من هذا الإهداء الخاص. وقد ارتأينا أن نقسم إهداء النسخة في عالمنا العربي إلى أربعة أنواع هي كما يلي:

1 - 1. إهداءات حميمة

جرت العادة أن يسلم الكاتب نسخه الأولى إلى بعض أصدقائه والمقربين إليه. فتوقيع النسخة بخط اليد لا يخلو من دلالات تشير إلى تلك الخصوصية[28]. ويمكن أن نقدم نماذج تقريبية لمثل هذا النوع من التوقيع على الشكل التالي:

1– «إلى العزيز فلان الفلاني: أنت الذي كنت قلعة آوتني في زمن خلت فيه الصداقة لعبة قرمزية ليس إلا، فكنت نبراساً أضاء لي دهاليز قاتمة..أنت الذي سمعت صوتي البحوح بحب ابن الحي يعرف عني التفاصيل التي تقال ولا تقال.. إليك مني صديقي حبي العظيم...».

28 – لا يعتبر خط اليد حكراً على إهداء النسخة فحسب، بل هناك أعمال روائية أخرى، يكون الإهداء فيها مكتوباً بخط اليد، كأنما يضفي الروائي طابع الخصوصية الخاصة على إهدائه. وهذا شأن رواية: "خطاب إلى رجل ميت" (1992) لصالح مرسي. إضافة إلى ما عرف عن أعمال توفيق الحكيم الصادرة عن المكتبة الشعبية من إثبات الإهداء بخط اليد في الصفحة الأخيرة (الصفحة الرابعة).

هذا النوع من النصوص، قد يتحول إلى فعل تنشيط لذاكرة كل من المهدي والمهدى إليه، عبر استحضار البعد السير ذاتي. وقد يرد هذا النوع من الإهداءات على شكل مراسلات حميمة أو تذكرات لها أسيقتها التداولية الخاصة.

1 - 2 - إهداءات للاستكتاب

دأب بعض الكتاب أن يلتمسوا من المهدى إليه (وغالباً ما يكون هؤلاء من المتابعين للشأن الثقافي والأدبي)، الاطلاع على المكتوب لضمان المتابعة الصحفية أو الأكاديمية، التي تحقق للرواية الصدى المطلوب. ومثال ذلك: «إلى الأخ فلان الفلاني، لك هذه الثمرة للمساءلة والتأمل». ويتحول هذا الشكل من الإهداء - عند انحرافه عن جادة الصواب - إلى تملق وتزلف ما بين الكاتب والمهدى إليهم، حتى تحوّل كُتّاب المنابر الثقافية لبعض الصحف والمجلات «إلى كَتَبَة من هذا الطراز...»[29].

ولقد كان رولان بارط حريصاً على الاعتذار عن عدم إهداء نسخته، إذا شعر أن المهدى إليه بعيد كل البعد عن انشغالات مضمون الكتاب، أو أن المهدى إليه ليس جديراً، على المستوى العلمي، بأن تهدى إليه النسخة[30].

29 - إبراهيم يوسف: "تواقيع للبيع"، مرجع سابق، ص: 48.
30 - Gérard Genette : " Seuils", Op. Cit. , p : 132.

1 - 3 - إهداءات شاعرية

تنطوي مثل هذه الإهداءات على صياغات فنية ذات صبغة شاعرية، وهذا ما يتمثل في حرص الكاتب - المهدي على أن تكون جملة الإهداء ناجحة بالمقاييس الإبداعية لا التواصلية فحسب، التي لا تخلو من جفاف في التعبير. ومثال هذا النوع:

«إلى الأخ فلان الفلاني: هكذا يبدأ الشجن المرُّ، يا صاحبي... يشعل الموت مصابيحه المتجهمة.. يسقي حشائش صحرائنا.. ويخطفنا من خلايا الشجر!!».

يمكن أن يكون الإهداء على شاكلة خواطر شاعرية، ليس لأن العمل ينتمي لمجال الشعر (في حالة إهداء نسخة الديوان)، ولكن قد يكون السبب في كون الكاتب كثير اللجوء في كتاباته الروائية إلى الشعر والاستفادة من خصائصه الجمالية.

نخلص إلى أن إهداءات التوقيعات يجب تمثلها، أيضاً، من منظور جمالي شاعري، حيث تغدو هذه النصوص منفصلة مادياً عن سندها الأصلي (النص - النسخة)، ومبعدة دلالياً عن الوضعية التواصلية الافتتاحية حينما يتم جمعها في أسْفَار خاصة. وهو طموح قد لا يكون مفكراً فيه من قبل العديد من الكتاب في هذه المرحلة، إلا أننا لا نرى غضاضة في تجميع هذه التوقيعات، وإخراجها في شكل مجاميع خاصة يستفيد منها الباحثون (قراءة وتحليلاً ونقداً).

4.1 - إهداءات مسكوكة

من الظواهر اللافتة للانتباه، أننا نجد لدى الكثير من القراء الذين نعتهم جينيت بـ: «صيادي التوقيعات»[31] «Chasseurs d'autographe» رغبة عارمة في أن يحصلوا على مؤلفات لكتاب مرموقين، وبإهداءات شخصية منهم بالضبط. هذا ما حدا ببعض الناشرين لاستقدام كتّاب كبار إلى حفلات توقيعات خاصة، تقيمها دور نشرهم من أجل أن يوقعوا على صفحات بيضاء من كتبهم.

وإذا كان الكاتب هو «الضامن» «le garant» للنص، فإن هذا الضامن له ضامن آخر هو الناشر الذي يقدمه ويسمّيه[32]. من هنا يعتبر الناشر مسؤولاً عن تقديم الكاتب، كما يقوم بذلك بعض منتجي الفيلم السينمائي حين يعرضون الفيلم صحبة مخرجه.

بيد أن العدوى امتدت إلى أصحاب المكتبات الذين نهجوا نهج الناشرين، حيث تقام ملتقيات مفتوحة على شرف بعض الكتاب ذوي الإصدارات الجديدة. وتتم العملية، في غالب الأحيان، وفق طقوس إشهارية وتجارية صرفة، يتقمص فيها الكاتب شخصية البائع ويتحول الكِتاب إلى بضاعة معروضة للتبضُّع. وهذا سلوك ينتقص من قيمة الرأسمال الرمزي (الرواية)، ويسيء إلى المبدعين أنفسهم في كثير من الحالات.

---

31 - يمكننا أن ننعت هؤلاء بدورنا بـ «مطاردي الكتاب» على غرار «مطاردي النجوم» Paparazzi، وهم صحفيون مصورون يلاحقون، عادة، النجوم والشخصيات لالتقاط صورهم...

32 - G. Genette : " Seuils ", Op. Cite, p: 46.

إذا كان عالم النشر يهدف - بما رسخه من تقاليد عتيقة - إلى التعريف بالكتاب إبان صدوره والإخبار بالمولود الجديد، فإن ما غدت تعرفه الأوساط الثقافية العربية ينحرف عن المبتغى المقصود، ويتحول إلى شيء آخر. فالناشر، لا يفكر - حقيقة - في مراعاة التقليد المتعارف عليه في هذا المجال، «بل يروم المزيد من الأرباح... (من لحم أكتاف هذا الكاتب)، الذي أوجد هذا التقليد - أصلا - من أجل تكريمه»[33].

في سياق جمهرة القراء هذه المتفاوتة، يلجأ الكاتب إلى الإهداءات المسكوكة. وهي عبارة عن توقيعات جافة ومكرورة، خالية من حرارة إهداء النسخة الحميم ولا حتى من توقيع النسخة الشاعري، حيث يستحيل إهداء النسخة - في نظير هذه المناسبات - إلى واجب ممل، يقوم به الكاتب نزولاً عند رغبة الجهة المسؤولة عن التوقيع لا أقل ولا أكثر. ومن نماذج إهداءات البيع: «الأخ فلان الفلاني: مع كامل التقدير والاحترام».

وعليه، فإن وظيفة إهداء النسخة ليست دائماً متطابقة مع وظيفة إهداء العمل. والسبب الرئيسي في هذا الاختلاف: «راجع إلى الطابع الخاص للعلاقة بين الطرفين (...) الذي يكون مبدئياً سرّياً وخاصاً في حالة إهداء النسخة»[34]. إضافة إلى أن إهداء النسخة ليس فعلاً رمزياً، ولا بروتوكولاً شكلياً مألوفاً فقط، بل هو فعل مرفوق بانفعالات وجدانية وحية مباشرة، وذلك عكس ما يسود من إهداءات في العمل المطبوع. إذ بقدر قلة عدد النسخ التي توفرها

---

33 - إبراهيم يوسف: " تواقيع للبيع "، مرجع نفسه، ص: 50 .

34 - Gérard Genette : " Seuils", Op. Cit. , p: 132.

المطابع للكاتب بقدر ما تكون عملية انتقاء إهداء النسخة دقيقة ودالة على نوعية المستهدفين، وكذا طبيعة العلاقة المتميزة التي يقيمونها مع الكاتب.

وإذا أمكننا استعراض أهم الوظائف التي يضطلع بها إهداء النسخة، فيمكن إيجازها فيما يلي:

1- الوظيفة التدشينية «F. d'inauguration»: فالتدشين وحفل الافتتاح الرسمي لحظتان أساسيتان، تمكنان هذا المنتج الجديد الدخول إلى فضاء اجتماعي ورمزي، على غرار ما هو سائد في تدشين المشاريع الجديدة (معلمة، تمثال، أو تحفة فنية).

2- الظهور العلني الجماهيري للكاتب بجانب كتابه «L'exhibition de l'écrivain»: وهي الصيغة التي تُخرج المؤلف من عزلته التي تعوّدها، والتي تجعل حضوره المتخفي في الكواليس هو القاعدة، أما خروجه من برجه العاجي فيكاد يكون هو الاستثناء.

3- الإسهام في تنمية مبيعات الكتاب «La promotion de l'œuvre»: وتضطلع بهذه الوظيفة كل من مصلحة النشر والتوقيع في المكتبات[35].

وجدير بالذكر، أن هذه اللحظة الفريدة من نوعها (لحظة إهداء النسخة) في علاقة الكاتب بالمهدى إليه، شابتْها العديد من السلبيات التي جردت مضمون إهداء النسخة من جلالته وهيْبته،

35- Jean – Benoit Puech, Jacky Couratier :"**Dédicaces exemplaires** ", Op. Cit. , p : 69.

وطوّحت به في متاهة الابتذال والتمييع، مع ازدياد عدد الكتب التي تقذفها المطابع يومياً، بل إن بريق الإهداء كاد يخفت تماماً. فالأوراق قد اختلطت، «لأن المبدعين (يهدون كتبهم على السواء!)، يهدونها للقارئ الحقيقي وكذلك المتحرر للتوّ من أميته، بل إن كثيراً من أنصاف الأميين، يكتب إليهم بعض الكَتَبة عبارات متملقة، منافقة، كاذبة، لمجرد كونهم قائمين مهيمنين على الأقسام الثقافية في المنابر!!!»[36].

2. إهداء النسخة بين القبول والرفض

في ظل هذا التمييع الذي امتدت آثاره إلى الجوانب الروحية والجمالية نفسها، لم يخف بعض الكتاب - الذين يحترمون أنفسهم (توقيعاتهم) وفنهم (كتبهم) - تذمرهم من الابتزاز الرخيص الذي تُرخّصُ معه أعمالهم، حين يساق الكاتب، أحياناً بغير إرادته، لمشيئة هذا الناشر أو ذاك المكتبي الذي عادة ما يتذرع، في مثل هذه اللقاءات، بذريعة التعريف بالكاتب لأهداف تجارية محضة لا علاقة لها بما يزعم.

هؤلاء الكتاب الرافضون لا يجدون غضاضة في إعلان مواقفهم من هذا المسعى المنحرف في تجارة الكتاب. وحتى إن تورط البعض منهم في مثيل هذه المواقف التي تفرض عليهم توقيع نسخهم، فهم يتعففون من السقوط في الابتذال الذي يحيل ما يخطونه إلى نفاق

36- إبراهيم يوسف: "تواقيع للبيع"، مرجع سابق، ص: 50.

ورياء، فتجيء توقيعاتهم مقتضبة، خالية من أساليب التملق. بينما لم يخف آخرون امتناعهم من توقيع نسخهم، حتى لأقرب أصدقائهم.

يمكن أن يشار هنا إلى نموذج الروائي سليم بركات الذي يرسل كتابه الجديد لأصدقائه، بل ولأي شخص يراسله طالباً نسخة، خالياً من أي توقيع، «مسوغاً موقفه هذا بأن عادة التوقيع هي من طقوس الكتاب الغربيين، بل إنها بالتالي عادة غير حميدة!»[37]. ذلك أن العمل الجيد، من هذا المنظور، يعتبر دوماً قبلة القارئ ومبتغاه، فلا ينبغي للكاتب ـ الذي يحترم نفسه ـ أن يهرول للبحث عن القارئ، واستجداء إقباله على الكتاب تحت أي ذريعة كانت، بما في ذلك ذريعة التوقيع. في حين لا يتورع بعض الكتاب في طلب أكبر عدد ممكن من النسخ قصد تعميمها في المحيط القريب لهؤلاء، وغالباً ما تكون هذه النسخ ممهورة بإهداءات فيها الكثير من التملق والرياء والنفاق. فالكاتب الحقيقي يدرك جيداً أن ـ الناقد ـ والمتابع (الصحافي) وسواهما مضطران، ضمن سياق عملهما، إلى اقتناء كتابه، وبأية وسيلة كانت.

خلاصة القول، إن المطلوب في هذا المجال هو الانخراط الجاد في إخراج مثل هذه التوقيعات من الغياب إلى الشهادة، من الكمون إلى الفعل، وذلك بتجميعها في متن محدد. أما فائدة هذا المتن فتكمن في تتبع مختلف أنواع هذه النصوص المصغرة التي تجسد مختلف طقوس إهداء النسخة. وهذا ما يسمح لنا بالتوقف عند إهداء كل روائي على

37 ـ المرجع نفسه، ص: 49.

حدة، وكذا عقد مقارنات بين الكتاب، ولمَ لا جمعُ هذه المنتخبات ونشرها كذلك في أنطولوجيا خاصة بإهداء النسخة، والارتقاء بها، بالتالي، من مستوى الإهداءات العادية، العرضية إلى مصاف النصوص الأدبية مستقلة الذات، التي لها هي الأخرى خصائصها وجمالياتها.

خاتمة الكتاب

ما نريد لفت الانتباه إليه، في هذه الخاتمة، هو أن هذا الكتاب لا يدعي التأريخ لمسارات كل العتبات والنصوص المحيطة في الرواية العربية، فهذا مشروع كبير وثقيل على كاهلنا الصغير، وإنما كان قصدنا أن نركز على بعض هذه العتبات التي اعتبرناها محطة للمساءلة والتحليل والتقييم والتركيب.

ذلك أن من حسنات مثل هذه الدراسات، هو لفت الانتباه إلى نظير هذه الظواهر النصية المسكوت عنها، ووضعها على ضوء المساءلة والتنظير والتحليل، عبر التدقيق في تسميتها اصطلاحاً، وإبرازها كظواهر نصية تستحق العناية، بدل نظرة التهميش والعزل اللتين مورستا عليها ردحاً من الزمن.

ولقد أكدنا على ضرورة تحديد مجال هذه النصوص المحيطة حصراً، باعتبارها موضوعات للتأمل والمعالجة التي تعدُ بفتح آفاق جديدة لقراءة قضايا النصوص المحاذية، حيث قمنا بتنظيم طريقة

تناول بعض هذه النصوص المحيطة، انطلاقاً من تقسيم الخطاب الافتتاحي الداخلي بصفة عامة إلى ثلاثة فصول:

– الأول: **الخطاب التقديمي**: وهي مقدمات نعتبرها بمثابة نصوص نقدية شارحة / واصفة للعمل الأدبي، سواء أكانت ذاتية أم غيرية.

– الثاني: **العبارات التوجيهية**: هذه العبارات تأتي على شاكلة نصوص تنبيهية، أو مقتطفات شعرية، أو خواطر وتأملات أدبية.

– الثالث: خصصناه لموضوع الإهداء بكل تصنيفاته وتنويعاته المختلفة...

إن هذا التقسيم يرتبط أساساً، من منظورنا، بملاحظة منهجية، تنطلق من التمييز بين هو ثابت في الكتاب وما هو متغير. فالمقدمة تتفاوت من طبعة إلى أخرى، في حين لا يتغير وضع نصوص الإهداء أو النصوص التوجيهية الأخرى، إذ يعتبرها الروائي جزء لا يتجزأ من صميم عالم النص الداخلي للعمل الأدبي، وإن كانت تتموقع على هامشه.

أما عن سبب اقتناعنا بهذا التقسيم، فمرده إلى خصوصيات كل خطاب على حدة. فكل واحد منها يقوم على عناصر شكلية (نثر أو شعر...) ودلالية (إقناع أو إمتاع ومؤانسة...). وهذا ما سيدعم تمييزنا بين ما يدخل في صميم المقدمات، وما يمت بصلة إلى مجالات تداولية أخرى تحيط بالنص المركزي (الإهداء والنصوص التوجيهية).

ورغم أهمية كل ما توصلنا إليه، فإن هناك مقتضيات بحثية أخرى وجب التذكير بها: منها أن هذا الجهد العلمي لن يكلل

بالنجاح الذي يحمل فائدة كبيرة، إلا بالاعتماد على عمل المجموعات العلمية، لنفض الغبار عن هذه العتبات، واستكشاف طبيعتها وتطورها، مع تقويمها تقويماً أدبياً يهدف إلى الساهمة في تصنيفها التاريخي، وإبراز علاقتها بالبنيات الروائية من جهة، وبالمتغيرات الموضوعية من جهة أخرى.

في هذا الإطار، ومن منطوق هذه التساؤلات الموضوعية، تدخل محاولتنا المتواضعة التي تمثل في الأصل لبنة جديدة لما وضعه الآخرون من لبنات أولية، دون الادعاء بأننا قد وفَّينا هذا الموضوع حقه ـ على شساعته وغناه ـ بحثاً وتمحيصاً.

في هذا الصدد، لا بد من التأكيد على القضايا التالية:

– لا زال الخطاب الافتتاحي (التقديمي على الخصوص) في العالم العربي لم يرق بعد إلى أن يصبح مرجعية نقدية يستند الناقد أو القارئ إلى مضامينها، في نطاق تعدد مصادر النظرية النقدية واختلافها. ويتجلى ذلك في غياب التفاعل الملموس بين كل من الخطاب التقديمي والناقد، وهذه الرؤية من مُخلَّفات الإهمال الذي يُنظر به إلى الخطاب المحيط عموماً، والخطاب الافتتاحي خصوصاً.

– عدم التجاوب الإيجابي للناقد أو القارئ العادي مع هذه النصوص الافتتاحية على اختلاف مصادرها، وتعدد أهدافها. ذلك أن إغفاله لهذه الافتتاحيات، وعدم أخذها بالاعتبار يؤدي إلى قصور في فهم النصوص، وإلى التعسف في التأويل أثناء القراءة أو التحليل.

– إن قراءة شبه شمولية للخطاب الافتتاحي، بإمكانه مساعدة القارئ على تكوين تصور جزئي عن تاريخ وتطور الرواية العربية، وأيضاً عن تاريخ تطور النقد المرتبط بها.

– ضرورة الارتقاء بالخطاب الافتتاحي إلى مستوى رفيع، وذلك بإعلاء المادة التقديمية إلى مدارك جمالية تنأى عن الصفة النثرية البسيطة. وقد تتحقق من خلال استحضار الشعر، أو إضفاء ميسم الشاعرية على الخواطر النثرية التي يفتتح بها، وذلك بتعزيز الخطاب الافتتاحي باستشهادات واقتباسات تتفاعل بشكل أو بآخر مع النص، وتتعالق ببنياته الداخلية.

– تنوع التنبيهات وتعددها، بالإضافة إلى إقرار التشابه بين أحداث الرواية وأحداث الواقع أو نفي هذا التشابه أو الوقوف موقف الوسط بين المستويين السابقين. إذ لعب التنبيه دوراً أساسياً، باعتباره وسيلة أساسية لتدعيم التعيين الجنسي وتوضيحه.

كما سجلنا، كذلك، أن بعضاً من المتن الروائي العربي كان مقلاً بخصوص التعاطي الإيجابي مع هذه النصوص، ويظهر ذلك من خلال ما يلي:

– موقف نجيب محفوظ المثير للدهشة، الذي لم يهتم بالخطاب الافتتاحي، سواء تعلق الأمر بالخطاب التقديمي أو بتوظيف النصوص الشعرية أو بالتنبيهات. وهذا ما يعطي الانطباع كما لو أن هذه النصوص المحيطة لا تعدو أن تكون ترفاً زائداً ونصوصا تافية.

– غياب ما يسمى عادة بمقدمة الناشر، ويحيلنا هذا على الطابع التجاري المحض لمؤسسة الناشر التي لا تتوافر على إستراتيجية ثقافية، بقدر ما كان هاجسها تجارياً محضاً.

– قلة إيراد التذييلات في الرواية العربية، عكس ما تعرفه الآداب الأجنبية في مجال الكتابة الروائية من تقاليد في هذا الشأن، ماعدا قلة قليلة من الروايات التي اعتمدت على لعبة حصر النص بين التقديم، والتذييل.

– تحول إهداء التوقيع إلى نص إبداعي بامتياز، ليصبح بالتالي مادة جمالية، ذات قيمة أدبية ونقدية معينة، وهذا ما يضمن لها أن تصبح لاحقاً موضوعاً مستقلاً للدارسات الأدبية. ولن يتأتى لنا ذلك إلا بنقل هذه النصوص من الكمون إلى التحقق، من خلال تجميع أكبر عدد ممكن من هذه التوقيعات في متن دراسي يختص بجنس أدبي بعينه، وتحليله بصفته نصوصاً جمالية مصغرة لاستخلاص ما يمكن استخلاصه من قيم اجتماعية وتاريخية وفنية. الأمر الذي يتطلب خروج تلك التوقيعات من منطقة الظل الخاصة إلى نور الوجود؛ بحيث تصير تلك التوقيعات الخاصة وثيقة أدبية في يد المحلل.

وبهذا الصنيع، يمكن التأسيس لنوع أدبي قليل الانتشار أو يكاد يكون منعدما عندنا من الآداب التي يمكن وصفها بـ «الآداب غير الرسمية»، من قبيل: المراسلات والاعترافات والإهداءات الخاصة.

كل هذا سيمكن في الأخير من:

* إعطاء مدلول جديد للنصوص المحيطة.

* اكتشاف خصوصية هذه المواقع النصية الهامة.

* لفت النظر إلى حجم هذه الظواهر النصية وإلى تنوعها وتعددها.

- إنتاجية هذه الظواهر داخل الحقل الأدبي والنقدي المعاصر، ومساهمتها في تطوير أفق انتظار القارئ.
- كون هذه النصوص هي حصيلة تفاعل بين معرفة الناقد ومعرفة الكاتب. أي أنها تشكل في النهاية حواراً ضمنياً بين وعي روائي وآخر نقدي.

مسرد عربي - فرنسي

إضافة	Ajout
إهداء العمل	Dédicace de l'œuvre
إهداء النسخ	Dédicace d'exemplaire
إهداء عمومي	Dédicace publique
إهداء ذاتي	Auto dédicace
إهداء لعبي	Dédicace Ludique
تذييل	Post - face
تنبيه (القارئ)	Avertissement au lecteur
توطئة	Prélude
توقيع	Autographe
لاحق (نص)	Epitexte
هامش أو حاشية	Lisière
خط شخصي	Calligraphie personnelle
حفل الإصدار	Cérémonie de lancement
خط طباعي	Graphique / typographique
خطاب المقدمات	Discours préfaciel
سابق (نص)	Hypotexte
شامل (نص)	Architexte
شاملة (نصية) ...	Architextualité

استشهاد	Citation
صيادو التوقيعات	Chasseurs d'autographe
طريقة الاستعمال	Mode d'emploi
عبارات توجيهية	Epigraphes
عبارات مقتبسة	Allographes
عبر نصية	Transtextualité
عتبات	Seuils
محاذ خاص (نص	Paratexte privé
محاذية (نصوص)	Paratextes
محاذية (نصية)	Paratextualité
محيط (نص)	Péritexte
مدخل	Entrée
مطلع	Incipit
مقدمة	Préface
مقدمة أصلية	(Préface Originelle
مقدمة افتتاحية	Préface éditoriale
مقدمة بعد الوفاة	Posthume (Préface)
مقدمة ذاتية	Auctoriale (Préface)
مقدمة غيرية	Allographe (Préface)
مقدمة لاحقة	Ultérieure (Préface)
مقدمة متأخرة	Tardive(Préface)
ميطا روائية (تخييل على تخييل)	Méta – fiction
هدية الإصدار	Offre de lancement

المراجع والمصادر المعتمدة

1. المراجع باللغة العربية

1.1.1 الأعمال الروائية المعتمدة

التازي (محمد عز الدين): "أيها الرائي"، دار الأمان، الرباط، ط:1، 1990.

: "مغارات"، مطبعة الساحل، ط:1، 1994.

: " المباءة "، منشورات أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1988.

جبرا (إبراهيم جبرا): "السفينة"، دار الآداب، بيروت، ط:4، 1990.

جبرا (إبراهيم جبرا) ومنيف (عبد الرحمن): "عالم بلا خرائط"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:2، 1992.

حبيبي (إميل): "إخطية"، كتاب الكرمل، منشورات مؤسسة بيسان بريس، قبرص، ط:1، 1985.

حيدر (حيدر): "وليمة لأعشاب البحر"، دار أمواج، ط:4، 1992.

: "الزمن الموحش"، دار أمواج، ط:1، تموز 1991.

الخراط (إدوار): "يا بنات إسكندرية"، دار الآداب، بيروت، ط:1، 1990.

: "ترابها زعفران"، دار الآداب، بيروت، ط:2، 1991.

: "يقين العطش"، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط: 1، 1996.

الراهب (هاني): "ألف ليلة وليلتان"، دار الآداب، ط: 1، 1988.

السباعي (يوسف): "بين الأطلال"، دار مصر للطباعة، (ب. ت).

صنع الله (إبراهيم): "تلك الرائحة"، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط: 1، 1986.

: "وردة"، 0، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط: 1، 2000.

العزاوي (فاضل): "الديناصور الأخير"، دار ابن خلدون، بيروت، ط: 1، 1980.

غلاب (عبد الكريم): "دفنا الماضي"، بيروت، (ب. ت).

القعيد (يوسف): "يحدث في مصر الآن"، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط: 4، 1986.

2.1. المصادر والمراجع

إبراهيم (السيد): "نظرية الرواية"، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

أبو ديب (كمال): "كما أبو ديب يعاني، يكتنه، يعابث، يستعيد، يرتعش في صدمة / هزة الاستعارة أو جماليات الانتهاك وبنية الإلصاق والإضافة أو مغامرة الخيال الربربي..."، مجلة: "ثقافات"، العدد: 1، شتاء 2002.

أستور (واكيم): "تقديم رواية: "«الدّقل» لحنا مينه"، دار الآداب، بيروت، ط: 4، 1997.

بدر (عبد المحسن طه): "تطور الرواية العربية الحديثة"، دار المعارف، مصر، ط: 2، 1968.

برادة (محمد): "أسئلة الرواية أسئلة النقد"، منشورات الرابطة، ط: 1، الدار البيضاء، 1996.

: "تحولات مفهوم التزام في الأدب العربي الحديث"، مجلة "نزوى"، العدد 25، يناير 2001.

بغدادي (شوقي): "تقديم «المصابيح الزرق» لحنا مينه، دار الآداب بيروت، ط: 6، 1989.

بنحدو (رشيد): "مغارات بين تغضية الوهم وتوهيم الفضاء"، جريدة: "العلم" (الملحق الثقافي)، السبت 15 مارس 1997.

بوطيب (عبد العالي): "العتبات النصية بين الوعي النظري والمقاربة النقدية"، جريدة: "العلم" (الملحق الثقافي)، السبت 28 أبريل 2001.

التازي (محمد عز الدين): "الكتابة الروائية انفتاح"، حاوره محمد فكري، جريدة: "العلم" (الملحق الثقافي)، السبت 10 أكتوبر 1998.

حافظ (صبري): "جماليات الحساسية والتغير الثقافي"، مجلة: "فصول"، المجلد السادس، العدد الرابع، يوليو /أغسطس/ سبتمبر 1986.

خوري (إلياس): "الذاكرة المفقودة"، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط: 1، 1982.

دراج (فيصل): "نظرية الرواية والرواية العربية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط: 1، 1999.

ذاكر (عبد النبي): "عتبات الكتابة، مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي"، منشورات مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، أكادير، ط: 1، 1998.

سلوي (مصطفى): "عتبات أم عتمات؟"، جريدة: "العلم" (الملحق الثقافي)، السبت 26 ماي 2001.

السعافين إبراهيم: "جماليات التلقي في الرواية العربية المعاصرة"، مجلة: " فصول"، المجلد السادس عشر، العدد الثالث، شتاء 1997.

شكير (يوسف): "شعرية السرد الروائي عند إدوار الخراط (ترابها زعفران، يا بنات إسكندرية، حريق الأخيلة ـ نموذجا)"، مجلة: "عالم الفكر"، العدد 2، المجلد 30، أكتوبر ـ ديسمبر 2001.

الطريطر (جليلة): "في شعرية الفاتحة"، مجلة: "علامات في النقد" (السعودية)، العدد 19، سبتمبر 1998.

عثمان (أحمد): "رسالة دانتي إلى كان غراندي"، ضمن كتاب: "المجاز والتمثيل في العصور الوسطى"، منشورات تانسيفت، الدار البيضاء، ط: 2، 1993.

العطار (نجاح): "مقدمة «الشمس في يوم غائم» لحنا مينه"، منشورات دار الآداب، بيروت، ط: 5، 1988.

العلام (عبد الرحيم): "الخطابات المقدماتية، محاولة في التصنيف"، جريدة: "العلم" (الملحق الثقافي)، العدد 944، السبت 7 أكتوبر 1989.

: "الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية، محاولة في التصنيف"، مجلة: "علامات" (المغرب)، العدد 8، 1997.

العوفي (نجيب): "تلك «الساحة الشرقية» وهذه الساحة الروائية"، جريدة "العلم" (الملحق الثقافي)، السبت 4 مارس 2000.

فركوح (إلياس): "مواجهة مع إلياس فركوح في رواية «أعمدة الغبار»"، حاوره محمد عبد القادر، مجلة: "الجديد في عالم الكتب والمكتبات"، العدد 14، صيف 1997.

كليطو (عبد الفتاح): "الأدب والغرابة"، دار الطليعة، بيروت، ط: 2، 1983.

المبخوت (شكري): "جمالية الألفة"، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، 1993.

محرز (سامية): "صنع الله إبراهيم ورواية تاريخ الرواية"، مجلة: "فصول"، المجلد الحادي عشر، العدد الأول، ربيع 1992.

مينه (حنا): "هواجس في التجربة الروائية"، دار الآداب، بيروت، 1982.

"المعجم الموحد لمصطلحات الإعلام"، سلسلة المعاجم الموحدة، رقم: 23، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، مكتب تنسيق التعريب، مطبعة النجاح الدار البيضاء، 1999.

يقطين (سعيد): "بيان القراءة عند ابن المقفع (من خلال عرضه لكتاب كليلة ودمنة)"، مجلة: "آفاق"، عدد مزدوج 62/61، 1999.

يوسف (إبراهيم): "تواقيع للبيع"، مجلة: "الناقد"، العدد الخامس والسبعون، سبتمبر 1994.

3.1. المراجع المترجمة

الخطيبي (عبد الكبير): "الاسم العربي الجريح"، ترجمة محمد بنيس، دار العودة ـ بيروت، ط: 1، 1980.

غويتسولو (خوان): "بين ثرفانتيس وإسبانيا والإسلام"، ترجمة كاظم جهاد، مجلة: "الكرمل"، العدد 17، السنة 1985.

غاربر (مارجوري): "علامات الاقتباس"، مجلة: "الكرمل"، العدد 69، خريف 2001.

فاليط (بيرنار): "النص الروائي، مناهج وتقنيات"، ترجمة: رشيد بنحدو، سيليكي إخوان، ط: 1، 1999.

فوكوه (ميشيل): "حفريات المعرفة"، ترجمة: سالم يفوت، الدار البيضاء، ط: 1، 1986.

ويليك (رينيه): "مفاهيم نقدية"، ترجمة محمد عصفور، سلسلة: "عالم المعرفة"، العدد 110، فبراير 1987.

2. المصادر والمراجع الأجنبية

A (Teun). Dijk (Van) :"**Le texte :Structures et fonctions .Introduction élémentaire à la science du texte**", in : Théorie de la littérature, (ouvrage collectif), éd. Picard, Paris, 1981.

Abrioux (Marielle) : "**Intertitres et épigraphes chez Stendhal**", in."Poétique", N°69, 1987.

Chevalier(Jean), Gheebrant(Alain) : "**Dictionnaire des symboles**", Ed.Robert Laffont/ Jupiter, Paris,1982.

Couturier (Maurice) : "**La figure de l'auteur**", Ed. Seuil, Paris, 1995.

Cuddon (J.A) : "**Dictionary Of Literary Terms And Literary Theory**", Penguin Books , England, Third Edition ,1992.

Del Lungo (Andréa) : " **Pour une poétique de l'incipit**", in : " Poétique", N° 94, Ed. Seuil, Paris, avril 1993.

Duch (Claude): " **Pour une socio-critique**", in "Littérature" 1, fév. 1971.

Eco (Umberto) : "**Lector in fabula**", Ed Grasset, Paris, 1979.

Genette (Gérard):" **Palimpsestes**", Ed. Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1982.

: "**Introduction à l'architexte**", in : "Théorie des genres", Ed Seuil, Paris, 1986.

: "**Seuils**", Ed. Seuil, coll. Poétique, Paris, 1987.

: "**Figures IV**", Ed. Seuil, coll. Poétique, Paris, 1999.

Iser (W) : "**L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique**", trad. franç., Bruxelles ,Pierre Mardaga, coll.«Philosophie et langage»,1985.

Jauss (H .R): "**Quelques questions d'esthétique de la réception**", in "Le français dans le monde", Numéro spécial, Février/Mars 1988.

Laroche (Hugues) : "**En marge des Amours jaunes : Le péritexte**", in. "Poétique", N°104, 1995.

Le nouveau Petit Robert, Dictionnaires Le petit Robert, 1993

Lejeune (Philippe): "**Moi aussi**", Ed. Seuil, Paris, 1986.

Lintvelt (Jaap): "**Essai de typologie narrative**", Librairie José Corti, Paris, 1981.

Mitterand (Henri): "**le discours du roman**", P.U.F. Paris, 1980.

Oura (Yasusuke): "**Roman journal et mise en scène «éditoriale»**" in." Poétique", N°69, 1987.

Puech (J.B) ,Couratier (J) : "**Dédicaces exemplaires**" , in. "Poétique", N°69, 1987.

Rossum - Guyon (Françoise Van): " **Critique du roman**" , Ed Gallimard, 1970.

Sala (Charles): "**La signature à la lettre et au figuré** ", in. "Poétique", N°69, 1987.

Sabry (Randa): "**Quand le texte parle de son paratexte**", in. "Poétique", N°69, 1987.

شكير (يوسف): "شعرية السرد الروائي عند إدوار الخراط (ترابها زعفران، يا بنات إسكندرية، حريق الأخيلة ـ نموذجا)"، مجلة: "عالم الفكر"، العدد 2، المجلد 30، أكتوبر ـ ديسمبر 2001.

الطريطر (جليلة): "في شعرية الفاتحة"، مجلة: "علامات في النقد" (السعودية)، العدد 19، سبتمبر 1998.

عثمان (أحمد): "رسالة دانتي إلى كان غراندي"، ضمن كتاب: "المجاز والتمثيل في العصور الوسطى"، منشورات تانسيفت، الدار البيضاء، ط: 2، 1993.

العطار (نجاح): "مقدمة «الشمس في يوم غائم» لحنا مينه"، منشورات دار الآداب، بيروت، ط: 5، 1988.

العلام (عبد الرحيم): "الخطابات المقدماتية، محاولة في التصنيف"، جريدة: "العلم" (الملحق الثقافي)، العدد 944، السبت 7 أكتوبر 1989.

: "الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية، محاولة في التصنيف"، مجلة: "علامات" (المغرب)، العدد 8، 1997.

العوفي (نجيب): "تلك «الساحة الشرفية» وهذه الساحة الروائية". جريدة "العلم" (الملحق الثقافي)، السبت 4 مارس 2000.

فركوح (إلياس): "مواجهة مع إلياس فركوح في رواية «أعمدة الغبار»"، حاوره محمد عبد القادر، مجلة: "الجديد في عالم الكتب والمكتبات"، العدد 14، صيف 1997.

كليطو (عبد الفتاح): "الأدب والغرابة"، دار الطليعة، بيروت، ط: 2، 1983.

المبخوت (شكري): "جمالية الألفة"، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، 1993.

محرز (سامية): "صنع الله إبراهيم ورواية تاريخ الرواية"، مجلة: "فصول"، المجلد الحادي عشر، العدد الأول، ربيع 1992.

مينه (حنا): "هواجس في التجربة الروائية"، دار الآداب، بيروت، 1982.

"المعجم الموحد لمصطلحات الإعلام"، سلسلة المعاجم الموحدة، رقم: 23، المنظمة العربية للتربية والثقافة والتعريب والعلوم، مكتب تنسيق التعريب، مطبعة النجاح الدار البيضاء، 1999.

يقطين (سعيد): "بيان القراءة عند ابن المقفع (من خلال عرضه لكتاب كليلة ودمنة)"، مجلة: "آفاق"، عدد مزدوج 62/61، 1999.

يوسف (إبراهيم): "تواقيع للبيع"، مجلة: "الناقد"، العدد الخامس والسبعون، سبتمبر 1994.

3.1. المراجع المترجمة

الخطيبي (عبد الكبير): "الاسم العربي الجريح"، ترجمة محمد بنيس، دار العودة ـ بيروت، ط: 1، 1980.

غويتسولو (خوان): "بين ثرفانتيس وإسبانيا والإسلام"، ترجمة كاظم جهاد، مجلة: "الكرمل"، العدد 17، السنة 1985.

غاربر (مارجوري): "علامات الاقتباس"، مجلة: "الكرمل"، العدد 69، خريف 2001.

فاليط (بيرنار): "النص الروائي، مناهج وتقنيات"، ترجمة: رشيد بنحدو، سيليكي إخوان، ط: 1، 1999.

فوكوه (ميشيل): "حفريات المعرفة"، ترجمة: سالم يفوت، الدار البيضاء، ط: 1، 1986.

ويليك (رينيه): "مفاهيم نقدية"، ترجمة محمد عصفور، سلسلة: "عالم المعرفة"، العدد 110، فبراير 1987.

Schaeffer (J. M.): "Note sur la préface philosophique", in. "Poétique", N°69, 1987.

Todorov(T), Ducrot(O): " Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage", Ed. Seuil, Coll. Point, Paris, 1972.

Valette (Bernard) : "Esthétique du roman moderne", Ed. Nathan, Deuxième édition, Paris, 1993.

فهرس المحتويات